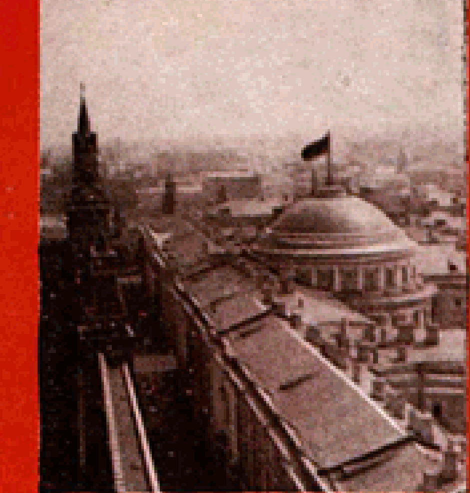
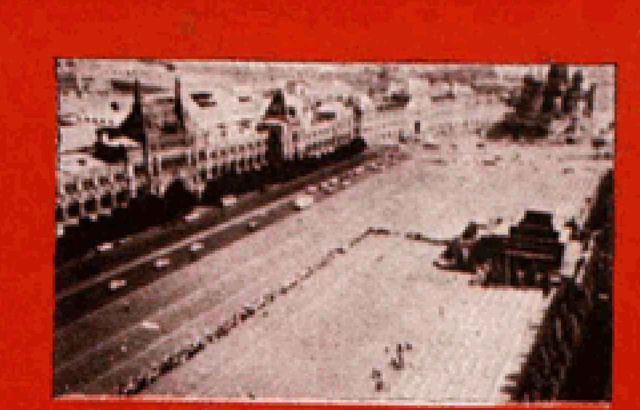
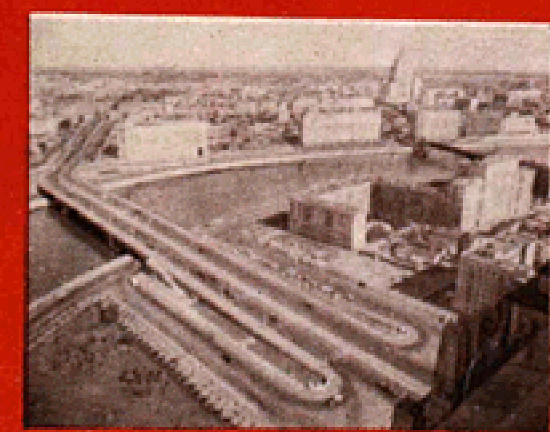







К
Искусство
кино
11 1960










С О Д Е Р Ж А Н И Е

На первой странице обложки — кадры из документальных киноматериалов о Москве, снятых для фильма «Город великой судьбы». Авторы сценария С. Зенин и Ю. Каравкин, режиссер И. Копалин, операторы В. Микоша, Р. Халушаков и И. Бганцев.

На второй странице — фрагмент кадра из фильма «Чудотворная». Сценарий В. Тендрякова, режиссер В. Скуйбин, оператор П. Сатуновский.

ДЕЯТЕЛИ ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА! ЯРЧЕ ОТОБРАЖАЙТЕ В СВОИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ВЕЛИЧИЕ И КРАСОТУ ГЕРОИЧЕСКИХ ДЕЛ СОВЕТСКОГО ЧЕЛОВЕКА! БОРИТЕСЬ ЗА ВЫСОКУЮ ИДЕЙНОСТЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ МАСТЕРСТВО, ЗА ТЕСНУЮ, НЕРАЗРЫВНУЮ СВЯЗЬ ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА С ЖИЗНЬЮ НАРОДА, С СОВРЕМЕННОСТЬЮ!

(Из Призывов ЦК КПСС к 43-й годовщине Великой Октябрьской социалистической революции)



ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ОРГАН
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
И
СОЮЗА РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

На славном рубеже истории

Отзвенели над просторами нашей Родины радостные песни и торжественные марши октябрьских празднеств, Страна Советов вступила в новый, 44-й год своего существования. В день рождения нашей социалистической Родины, 7 ноября, по славной традиции мы вспоминаем наши успехи и достижения, думаем о нерешенных еще задачах, оглядываем исторические вехи, отмечающие наше продвижение в светлое коммунистическое Завтра. У советского народа есть чему радоваться и чем гордиться. Год социалистической революции 43-й ознаменовался поистине огромными достижениями нашего народа во всех областях жизни, достижениями, приблизившими нас к коммунизму. В этот год новый крутой рывок вперед сделали наша экономика и техника. В этом году впервые в истории человечества советский воздушный корабль с живыми существами поднялся в космос и благополучно опустился на Землю. Впервые советская космическая лаборатория сфотографировала невидимую сторону Луны и передала ее изображение на Землю. Впервые атомный ледокол вышел на просторы Ледовитого океана, сокрушая льды Арктики. Человечество запомнит этот год и как важнейший этап в борьбе народов за мир, за мирное сосуществование различных систем, за жизнь без страха, жизнь без войн. Навсегда войдут в историю знаменательные дни 1960 года, когда глава Советского правительства Н. С. Хрущев на международном форуме народов мира, в Организации Объединенных Наций в Нью-Йорке призвал народы покончить с позорной системой колониализма, с гонкой вооружений, с холодной войной. Устами Никиты Сергеевича Хрущева народ наш еще раз заявил о своем стремлении к миру и дружбе между всеми странами, о своем уважении независимости и прав всех народов, населяющих нашу планету, без различия рас, религий, убеждений и общественного устройства. Выступления Н. С. Хрущева в защиту принципов ленинской политики мирного сосуществования нашли горячий отклик в сердцах народов, высоко подняли авторитет советского государства на международной арене.

Каждый день нашей жизни, отмеченный величайшими деяниями советских людей,— неисчерпаемый источник вдохновения для писателей и художников. Каждый день нашей кипучей жизни дает новые темы и образы и для киноискусства. И поэтому с чувством глубокого сожаления приходится признать, что искусство наше еще резко отстает от жизни, что борьба нашего народа за мир, великие достижения нашей науки, энтузиазм строителей коммунизма, все величие наших дел не нашли еще должного отражения в произведениях художественной кинематографии, все еще остаются неподнятой целиной для киноискусства, все еще ждут обращения талантливых сценаристов и режиссеров.

Более оперативно откликается на события современности документальный кинематограф — один из наиболее активных пропагандистов идей партии. Можно без преувеличения сказать, что все наиболее важные факты как внутренней, так и международной жизни находят отражение в произведениях документального кино. Да иначе и быть не может. Наше документальное кино с первых дней становления советского государства и на протяжении всех лет его существования неразрывно связано с жизнью народа, отражает его героические подвиги на различных этапах развития нового, социалистического общества. Мы с чувством глубокой благодарности вспоминаем имена операторов, запечатлевших на пленке события первых лет революции. Мы с благодарностью вспоминаем и тех, кто запечатлел образы строителей первых пятилеток, организаторов первых колхозов, трудовой энтузиазм народа, создававшего первые гиганты индустрии, первые мощные электростанции, первые совхозы, МТС, колхозы, подвиги народа, поднявшегося на ликвидацию неграмотности и отсталости, боровшегося с голодом и разрухой, с интервенцией и победившего в этой борьбе. Страницами бесценной летописи жизни и борьбы народной можно назвать кинокадры, хранящиеся в сейфах киноархивов.

На полях сражений, в огне боев и в пламени пожаров запечатлевались на пленку события Великой Отечественной войны. В июле 1942 года «Правда» писала:

«Пройдут тяжелые времена войны... На развалинах, еще хранящих терпкий запах гари и крови, мы начнем строить новые города, села, разбивать цветущие скверы, заливать асфальтом глубокие воронки от снарядов и авиабомб, выкорчевывать из пахотной земли обугленную ржавую сталь сгоревших немецких танков.

...Тогда извлекут из стальных несгораемых сейфов рулоны кинопленки, сотни километров ленты — бесценной летописи великих наших дней, которую мы называем сейчас простым словом — кинохроника. И притихнет погруженный в темноту зрительный зал, где будут наши дети.

...И, глядя на экран, вспомнит тогда взволнованный и благодарный зритель имена тех героев—операторов-фронтовиков, которые шаг за шагом, день за днем, год за годом во имя Родины и победы фиксировали на пленке незабываемые события наших дней».

Прошли тяжелые времена. Залечены раны войны. Творческий, созидательный труд народа воздвиг новые города, мощные заводы, величественные гидростанции... Советские кинодокументалисты с честью продолжают славные традиции тех, кто на поле боя отдал жизнь как солдат, умирая с киноаппаратом в руках, и тех, кто вместе с народом всегда был в первых рядах строителей, кто вместе с ними переносил любые трудности на стройках Кузнецка и Магнитки.

И сейчас, когда Родина наша сильна, богата, величественна и прекрасна, советские документалисты всегда на переднем крае жизни.

Почетна и благородна задача кинодокументалистов рассказать языком фактов и конкретных примеров о достижениях народа, о радостных перспективах, раскрыть в поэтических образах, доступных этому виду искусства, все величие подвигов, совершаемых советскими людьми во всех областях их многогранной деятельности, привлечь внимание к важнейшим вопросам современности.

За последние годы создан ряд документальных фильмов большой публицистической страстности, фильмов, глубокоидейных по содержанию и интересных по форме. В первую очередь к ним относятся фильмы о поездках Н. С. Хрущева в зарубежные страны, такие, как «Никита Сергеевич Хрущев в Америке», «Наш друг Индонезия», «Встре-

ча с Францией» и др. Эти фильмы — не только своевременный отклик на значительные события, к которым было приковано внимание всего мира, но и яркие документы о борьбе советского народа за мир, дружбу, взаимопонимание и сосуществование между народами и государствами. Эту же задачу удачно решают и фильмы, снятые в молодых государствах Африки и Азии, недавно завоевавших независимость и вставших на путь самостоятельного развития, как, например, «Независимая Гана», «Вива Куба!», и другие. Эти фильмы, созданные, как правило, одним-двумя операторами в очень короткие сроки, знакомят нас с жизнью и бытом народов бывших колоний и являются обличительными документами против колониализма во всех его проявлениях.

Большой творческой удачей является фильм режиссера А. Медведкина и журналиста Б. Леонтьева «Разум против безумия». Это значительный публицистический фильм, во весь голос обличающий поджигателей новой войны, зовущий людей к бдительности, к борьбе за мир.

Не менее радостное явление — и успех работ молодых документалистов воспитанников ВГИКа: «Это тревожит всех» (режиссер Д. Мусатова)—суровый обвинительный акт изуверам-сектантам, умелый и политически направленный кинорепортаж «Слово имеют студенты» (режиссер Р. Григорьева, оператор Ю. Григорьев), поэтические, полные лирики и больших размышлений фильмы Дальневосточной студии «...Шел геолог» и «Начинается город» (режиссер А. Косачев).

В ряду лучших можно назвать фильмы «День нашей жизни» (режиссер Р. Кармен, сценарий Г. Шерговой), «Всегда с народом» (режиссер В. Небера, сценарий А. Малышко и А. Левады), «Они из Каунаса» и «Мои друзья» (автор-оператор В. Старошас) и другие.

Можно было бы назвать еще много фильмов различных студий Российской Федерации, Украины, Средней Азии, Закавказья и Прибалтики, где наличествуют творческие поиски, интересные решения темы, живое отношение к материалу.

Но было бы ошибочно думать, будто у кинодокументалистов нет большого неоплаченного долга перед зрителем.

Чего греха таить, у нас еще очень велик поток фильмов малозначительных по тематике, неинтересных по форме.

Вместе с тем, многие прекрасные темы наших дней еще ждут достойного их решения.

Достаточно сказать, что в плане документального кино совершенно ничтожное место занимают фильмы о рабочем классе, о новаторах промышленности, о строителях новых гидростанций, о покорителях тайги, о разведчиках недр...

Не могут радовать зрителя появляющиеся на экране серые, поверхностные фильмы о нашей колхозной деревне, о расцвете культуры колхозного села, о замечательных организаторах и руководителях колхозного производства. Бедностью формы, отсутствием интересных наблюдений страдает большинство фильмов о сельском хозяйстве.

Мы забываем, что значительность тематики и глубина идейного содержания наших документальных фильмов требуют совершенной формы, интересных творческих решений, умелой мобилизации всех выразительных средств кинематографа. Ведь еще великий русский художник И. Репин писал, что глубокая идея становится внушительной только в совершенной форме, только благодаря форме она возвышается до великого значения.

Очень часто документальные фильмы, посвященные значительным событиям современности, не являются плодом глубоких размышлений и образных обобщений, а представляют набор фактов, иллюстраций к заданной теме, прокомментированных к тому же посредственным текстом.

Подобных фильмов немало, и нет нужды сейчас называть их в качестве примеров.

Наша жизнь, дела наших людей прекрасны и удивительны. События, запечатлеваемые нами на пленке, настолько значительны и интересны, что зритель, видя эти события на экране, иной раз великодушно прощает нам убожество и примитивизм творческих решений. Мы же подчас принимаем это за одобрение нашей работы.

Говоря о форме произведений документального кино, приходится отметить, в частности, небрежное отношение некоторых режиссеров к использованию таких важных

компонентов фильма, как дикторский текст, музыкальное и шумовое оформление. Из года в год говорим мы о стандартных и плохих текстах, о ненужном многословии, но в большинстве фильмов все остается по-старому. Все так же многословны авторы, так же скучны и надоедливы дикторы, читающие непрерывно от первого до последнего кадра сухие, стандартные фразы. Как правило, от первого до последнего кадра в документальных фильмах звучит случайная музыка, часто ничего не выражающая. Лишь бы звучала! Нужно проявить больше требовательности к литературным и музыкальным редакторам, к авторам текстов, к музыкальным оформителям. Но главные требования необходимо предъявить к режиссерам, отвечающим за идейные и художественные качества фильма.

Великая честь оказана нам, советским документалистам: запечатлевать героические подвиги народа — строителя коммунизма, нести в массы идеи партии, быть на переднем крае нашей кипучей жизни.

Партия высоко ценит наше искусство, которое великий Ленин назвал образной публицистикой. Партия всегда внимательно следила за развитием этого искусства, заботливо растила его.

Последние решения Министерства культуры СССР по документальному кино, реорганизация производства и создание на больших студиях производственно-творческих объединений открывают широкие возможности для проявления творческой инициативы, развития здорового творческого соревнования, открывают дорогу к новому расцвету документального кино.

Кинодокументалисты обязаны использовать эти возможности с полным пониманием высоких требований, предъявляемых народом к их искусству.

На исторической встрече руководителей партии и правительства с представителями советской интеллигенции 17 июля этого года товарищ М. А. Суслов говорил:

«С ростом культурного уровня людей возрастают и их эстетические вкусы, повышается требовательность к произведениям литературы и искусства. Советским людям нужно искусство больших мыслей и чувств, высоких устремлений и мастерства, искусство, которое затрагивало бы все стороны души и воспитывало коммунистическую нравственность и высокую культуру чувств».

Да, нам нужны произведения больших мыслей и чувств, произведения большого мастерства, интересных форм, приемов и решений!

Мы много говорим о мастерстве режиссеров и операторов. Но мы часто отрываем понятие «мастерство» от понимания художником сущности явления, от глубины идейного замысла того или иного произведения. А между тем, мастерство — это не просто сумма технических знаний, навыков и приемов. Это прежде всего правильное понимание идеи произведения, это глубина замысла, это выражение отношения художника к увиденному и умение донести главную мысль, идею произведения до зрителя.

Дзига Вертов, которого мы по праву считаем классиком документального кино, в своем фильме «Человек с киноаппаратом» демонстрировал всю сумму приемов и кинематографических трюков того времени,— однако это отточенное, чеканное мастерство оставляло зрителей равнодушными. И наоборот, фильм «Три песни о Ленине», где мастерство Вертова было подчинено раскрытию глубокой и возвышенной идеи, волновал миллионы людей и по сей день остается произведением огромного художественного значения.

Советские документалисты, работающие в самой гуще жизни, летописцы и участники великой борьбы нашего народа за торжество коммунизма, должны чутко улавливать все новое в жизни, что ускоряет движение человечества к светлому будущему. В деле воспитания человека коммунистического общества партия считает своими верными помощниками деятелей литературы и искусства. Будем же достойны этой славной и почетной миссии! Пусть день ото дня множатся творческие достижения и новаторские открытия во всех областях нашего киноискусства и, в частности, в такой важной его области, как образная кинопублицистика!

ИЛЬЯ КОПАЛИН



С. Зенин, Ю. Каравкин

ГОРОД ВЕЛИКОЙ СУДЬБЫ

Документальный киноочерк

Друзья-зрители, нам придется вместе немало походить по улицам, постоять на перекрестках, посидеть под деревьями, переступить не один порог в поисках встреч с теми, кому суждено стать нашими героями...

Однако, раз уж мы забрались в небеса, не будем торопиться на землю и попробуем охватить взором место, где развернется действие фильма...

Город далеко внизу, так далеко, что между ним и нами проплывают облака, и город едва различим.

Но вот исчезает заслон облаков и начинают проступать знакомые очертания города.

Еще несколько мгновений, и Москва совсем близка.

На высоте 400—500 метров мы проносимся над ее магистралями, набережными, парками.

Что такое город? Это, собственно, не вопрос, а желание поразмыслить — пока без слов — о возникновении городов, об истории их, вспомнить города, виденные, может быть, мысленно, представить себе еще раз города мира, знакомые только по книгам.

Под нами крыши московских домов.

Д о м а! Вереницы каменных человеческих гнезд! Наконец, они уже вровень с нами.

Мы вглядываемся в эту малую частицу города — дом.

Рассматриваем этаж за этажом, наезжаем на его окна, балконы. Долгая жизнь оставила на нем морщины...

Какие они похожие и совсем непохожие, дома! Статные и коренастые. С большой биографией и совсем молодые. Серьезные и веселые.

У домов, если суметь это увидеть, не только разная внешность, но и разные характеры, темперамент...

Есть хмурые и есть улыбчивые. Есть дома равнодушные. И есть такие, от которых исходит тепло. Как и люди...

ГОРОД — ЭТО ДОМА!..

Восторженное лицо.
Удивленное лицо.
Опечаленное.
Смеющееся.

Разные выражения, разные чувства, разный темперамент.

Человек спорит, шутит, скучает. доволен, раздосадован, огорчен, возмущен, счастлив...

Чтобы заметить все это в кипении городской жизни, надо слиться с людским потоком и подолгу следовать за прохожими, надо уметь ждать и уметь спешить.

Эта галерея лиц, заснятых с настоящей хроникерской хваткой, воссоздаст облик человека современной Москвы.



ГОРОД — ЭТО ДОМА...

ГОРОД — ЭТО ЛЮДИ!..

Исторические места Москвы: обелиски в честь героев 1812 года на Бородинском мосту; стены Симонова монастыря; окно-бойница старого дома; истертые ступени дома XVII века в Чертольском переулке; древний каменный столбик у бывшей Рогожской заставы, ныне площади Ильича, обозначавший некогда границу города...

ГОРОД — ЭТО ИСТОРИЯ!..

Бурное движение сегодняшней Москвы. Съемки с автомобилей, с башенных кранов, с крыш зданий, стоящих в центре городского водоворота, из милицейских будок на самых оживленных площадях.

Каждый день его наполнен проявлениями извечных чувств человеческих...

Гуляют влюбленные по набережной. Вот они, кажется, поссорились... Но вскоре помирились.

... И каждый день города окрашен приметами нового.

Механический робот, сделанный юными физиками, шагает по тихому переулку и выходит на шумную улицу.

По ней среди потока машин — новинка нынешнего года: сдвоенный троллейбус.



ГОРОД — ЭТО ЛЮДИ...

ГОРОД — ЭТО СОВРЕМЕННОСТЬ!..

Но нет в мире города, который так был бы устремлен в завтрашний день, как наша Москва... Который с такой ясностью цели, с таким размахом создавал бы свое будущее. И обо всем этом, об истории, о современности, о будущем могут рассказать и люди и дома Москвы.

Дома! Мы видим лишь фасады зданий, но мы слышим говор, шум, музыку, которые раздаются за этими стенами.

Центральный телеграф... Доносятся отрывистые реплики телефонисток, вызывающих наши и зарубежные города.

Часовой завод... В обычный шум улицы вливаются ритмические звуки — тиканье, звон будильников, шепот и говор гигантской семьи часов.

Завод телевизоров... Сталкиваются, подхватывают друг друга, соединяются воедино



звуки настройки телевизионных аппаратов... Кинокамера проезжает по цеху сборки, мимо сотен кинескопов, мимо тысяч деталей.

На дворе завода имени Лихачева только что сошедшие с конвейера легковые автомобили.

Куда, в какие близкие и далекие края отправятся они сегодня? Из цеха выезжает еще одна машина с московской маркой, и еще одна, и еще... И над всем этим могучая симфония работающего предприятия.

Универсальный магазин «Детский мир»... Разноголосица огромных торговых залов, которой здесь придают особую окраску детские голоса — и звонкие, и робкие, и плачущие, и веселые...

Дом, в котором жил Чайковский... Наезд на мемориальную доску. Мелодия, созданная великим композитором, плывет над домом, над улицей...

Дом Шаляпина... Барельеф на стене. Мы узнаем неповторимый голос: поет великий певец.

Большой театр... Дневные часы — время репетиций. И мы слышим, еще находясь у подъезда театра, звуки рояля.

Да, это репетиция: Уланова занимается со своей любимой ученицей — Катей Максимовой.

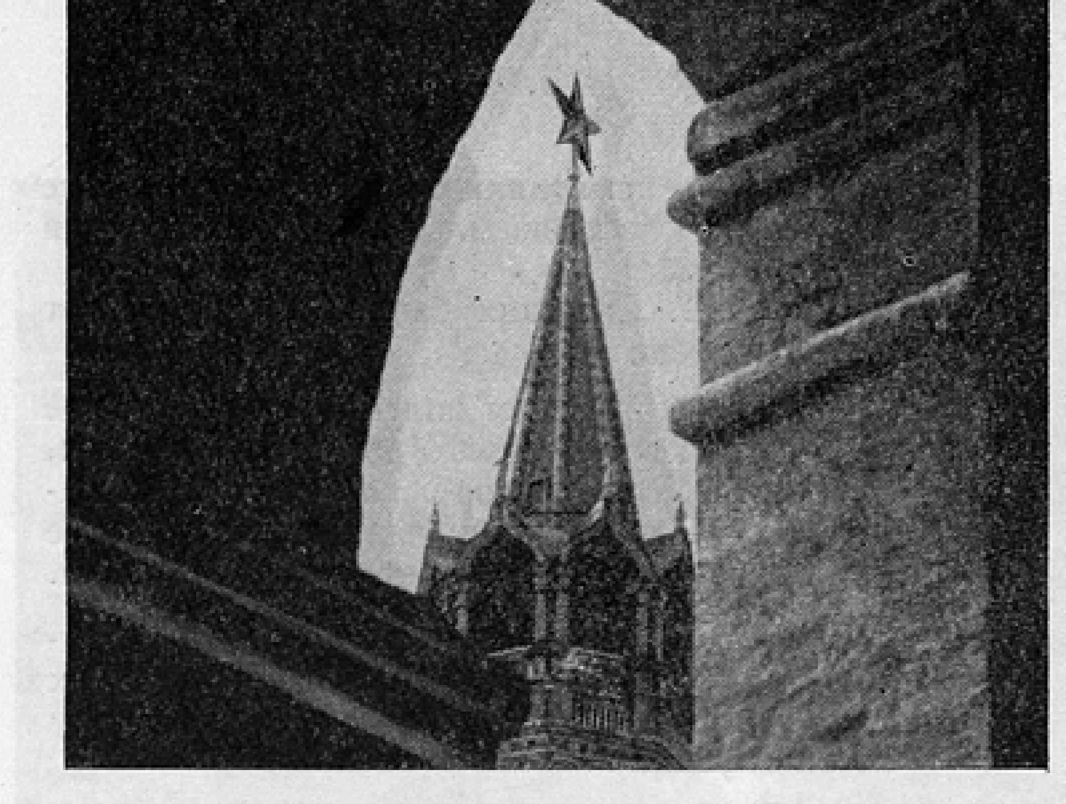
Третьяковская галерея... Речь экскурсовода оживляет перед нами бессмертные полотна Сурикова, Васнецова, Репина, Левитана, Серова. Картины проплывают второй экспозицией на фоне здания галереи.

Прав был Максим Горький, утверждавший, что нельзя представить себе Москву без Третьяковки. В шедеврах русской живописи живет дух народа, его гений, его сердце, его любовь к родной земле...

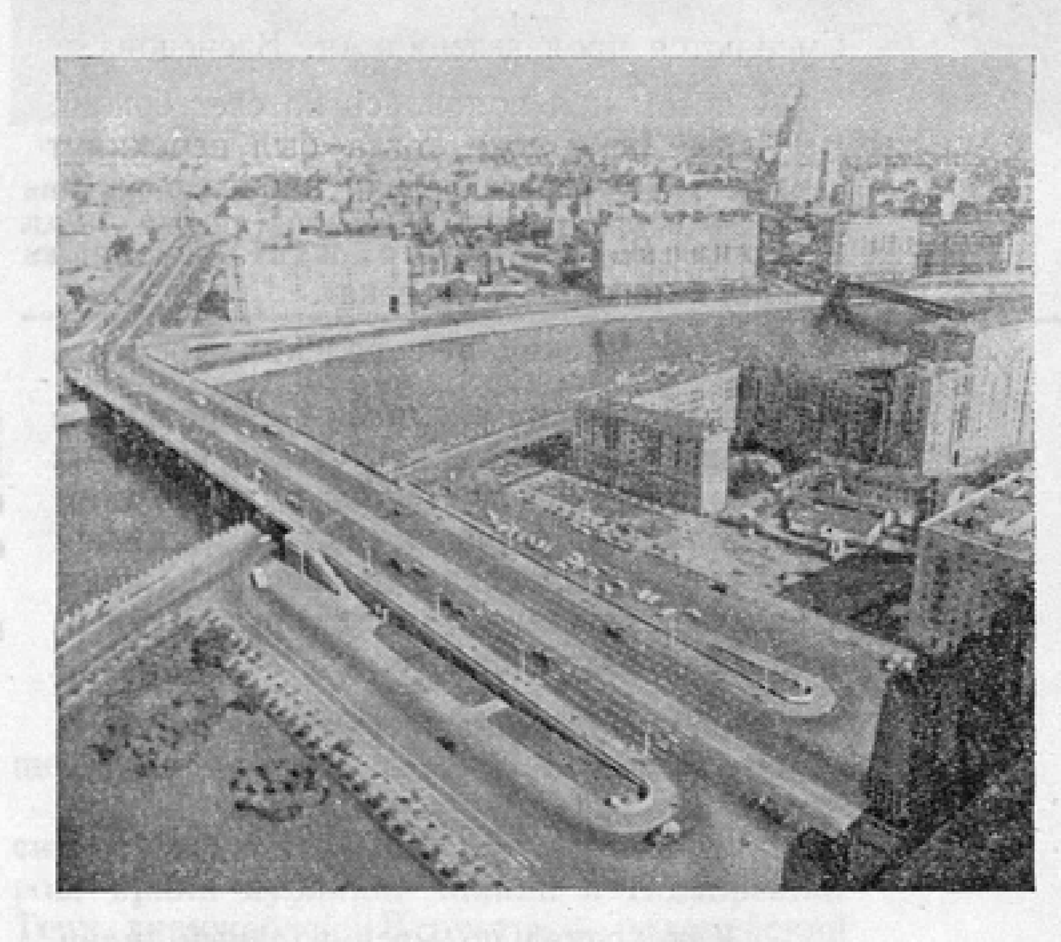
Школа... Панорама по фасаду здания. И по мере движения мы как бы переходим из класса в класс, словно присутствуя на занятиях по физике, географии... Слышим чтение на иностранном языке. И вот, наконец, урок литературы. Раздается голос ученика, читающего лермонтовские стихи:

Москва, Москва!.. люблю тебя как сын,
Как русский — сильно, пламенно и нежно!
Люблю священный блеск твоих седин
И этот Кремль зубчатый, безмятежный...

Эта звуковая съемка без слов, наглядно и образно выразит мысль: все здесь полно жизни —



ГОРОД — ЭТО ИСТОРИЯ...



ГОРОД — ЭТО СОВРЕМЕННОСТЬ...

ГОРОД БЫВАЕТ И СЕРЬЕЗНЫМ И ВЕСЕЛЫМ...



и камни, и памятники старины, и дома,— все говорит о настоящем, будит воспоминания о прошлом.

Кремль... Спасская башня. Она начинает свой рассказ:

Мне скоро будет полтысячи лет. Но еще в XII веке, задолго до моего рождения, здесь, где Москва-река сливалась с речкой Неглинкой, начали строить первые деревянные стены Московского Кремля.

Как бы из тумана выступает серия рисунков Аполлинария Васнецова, повествующих о сооружении города-крепости на берегу Москвы-реки.

Прошло два столетия, и на месте дубовых появились стены каменные.

Сменяются произведения Ап. Васнецова.

А потом и я появилась на свет божий. Через реку уже тогда был перекинут мост, и у берега белели паруса.

Картина В. Сигорского и Н. Смоляка «Кремль в начале XVI века».

Помню Москву тех далеких времен...

На гравюрах и рисунках — деревянные избы, лавка ремесленника, чтение указа на московской улице, устье Яузы у стен Белого города, лубяной торг на Трубе, книжная торговля у Фроловских (Спасских) ворот Кремля, царский выезд, пир бояр и духовенства в Грановитой палате.

Помню, как кипели у моих стен бури народные...

На картине Э. Лисснера — Соляной бунт в древней Москве.

... Как гремел по Руси вольный клич Степана Разина...
... Как привезли его на казнь, как сложил он свою буйную голову на Лобном месте...
... Помню, как приводили сюда и стрельцов, скрученных веревками.

Полотна художников чередуются с историческими местами Красной площади.

Помню, как строился Василий Блаженный — превеликое чудо Руси...
Как на месте Исторического музея еще был Земский приказ, а рядом — долговая яма...

Помню грозный 1812 год, когда полыхал пожар московский...

Гравюры начала XIX века — Москва в огне.

Тогда сгорел почти весь город. Остались лишь немногие каменные дома. И среди них — вот этот...

Английский клуб — на Тверской.

Приближаются к зрителю львы, безмятежно дремлющие у входа... Кинокамера медленно озирает стены, двери, архитектурные узоры...

Заговорил Английский клуб:

Лет полтораста назад мое имя повторяли и вся дворянская Москва, и даже царский Петербург. Был я изысканным клубом — Английским, как меня называли.

Тихо было тогда в Москве. 300 тысяч — вот сколько народу населяло город. И больше половины — дворовые, крепостные. Ко мне приезжали из самых лучших домов Москвы.

Барские особняки и дворцы XVIII и XIX веков.

Останкинский дворец, особняки князя Разумовского, Барышникова, Сологуба, князя Шаховского, Апраксина, Кропоткина, дом Станкевича, особняк «голубятня». Пышные ограды, орнаменты в виде масонских знаков... В глубине дворов — службы, где размещалась дворня...

Многих людей, что жили в этих дворах, я видел по вечерам у моего подъезда. Они ожидали своих господ — кучера, лакеи...
Их хозяева —
Собакевичи и Ноздревы...
Фамусовы...
Скалозубы...
Загорецкие...
проводили долгие часы в моих залах за игрой в вист и в застольных беседах...

Галерея портретов этих представителей дворянско-крепостнической России.

Здесь их наблюдали мои частые гости — великие тезки Александр Грибоедов и Александр Пушкин.

Уголок зала с обстановкой того времени.

И мог ли предполагать бессмертный автор «Истории пугачевского бунта» и

«Капитанской дочки», что в приемной Английского клуба будет установлена как реликвия народной борьбы та самая железная клетка, в которой привезли в Москву плененного крестьянского бунтаря...

И что на стене, где висела доска с именами проштрафившихся членов клуба, повесят цепи, которыми был прикован к стене тюрьмы Емельян Пугачев.

Впрочем, разговор о цепях часто возникал в укромных уголках моих залов. Мне приходилось слышать, как иные, с презрением глядя на самодовольных игроков, горестно спрашивали друг у друга: когда же Россия сбросит с себя цепи рабства и произвола?

Часто повторялся вопрос этот в прошлом веке, да и век нынешний начался все тем же вопросом...

Рассказ Английского клуба продолжается уже на фоне киновоспоминаний о Москве 1906—1914 годов.

В эти годы в моих залах постоянно собирался шумный кружок нувелистов — любителей последних новостей. Они первыми узнавали обо всем, что происходило в Москве, и спешили поделиться друг с другом. Помню их рассказы о событиях на Хитровом рынке, о табельных царских днях...

...Сколько разговоров велось в ресторане клуба про пожар Малого театра, про наводнение, когда на Балчуге вода стояла поверх извозчичьих колес...

Однако и в те времена Москва любила помечтать о своем будущем. Однажды за новогодними столами посетители клуба, смеясь, рассматривали занятные цветные открытки про Москву, какой она будет через несколько сотен лет.

Мы разыскали эту «мечту». На экране — одна из открыток-фантазий начала XX века. Художник живописует уличную жизнь «красивой» ясной зимы... 2259 года. Текст на обратной стороне открытки гласит:

«Уголок» старой веселящейся Москвы, древний «Яр», по-прежнему служит местом широкого веселья москвичей, как было и при нас, 300 с лишним лет тому назад. Для удобства и приятности сообщения Санкт-Петербургское шоссе целиком превращено в кристально-ледяное зеркало, по которому с молниеносной быстротой летят, скользят изящные, богато убранные аэросани. Тут же на маленьких аэросалазках шмыгают традиционные сбитенщики и продавцы горячих аэросаек.

И в 23-м веке Москва верна своим обычаям!»



«НАДВИГАЕТСЯ НА МЕНЯ ГРОМАДА НОВОГО КВАРТАЛА»,—ГОВОРИТ МАЛЕНЬКИЙ ДЕРЕВЯННЫЙ ДОМИК, ОДИН ИЗ ПОСЛЕДНИХ СТАРОЖИЛОВ ЧЕРЕМУШЕК

А на другой открытке серии «Москва будущего» изображена Красная площадь.

Шум крыльев, звон трамваев, рожки велосипедистов, сирены автомобилей, треск моторов, крики публики. Минин и Пожарский. Тени дирижаблей. В центре — полицейский с саблей. Робкие пешеходы спасаются на Лобном месте.

— Так будет,— восклицает фантаст,— лет через 200.

Снова держит речь Спасская башня:

Мне сверху была хорошо видна жизнь Москвы. Где тут могла свободно расцвести мечта? Медленно, лениво изменялась жизнь, и трудно было представить себе, что грядущее сможет многим отличаться от существующего. Казалось, что моим курантам суждено всегда играть одну и ту же мелодию.

Двуглавые орлы на башнях... Звучат такты царского гимна...

Резко входят в фильм картины новой эпохи — половодье революционных демонстраций 1917 года. Врывается музыка победившей Революции—Интернационал.

> Наступили самые великие дни моей жизни. У кремлевских стен выступал Ленин.

Откликается Английский клуб:

> Тогда и на мою долю выпала небывалая честь. Я стал Музеем Революции. И мои залы рассказывают людям о самых героических деяниях народа.

Репортаж по залам Музея Революции...
Документы пятого года...
Картины Октябрьского восстания...
Продолжает речь Спасская башня:

> И с тех пор Москва стала столицей нового мира, хотя была она внешне еще такой, как и десятки лет назад...

Москва двадцатых годов. В кадрах старой хроники встает столица времен становления Советской власти и завоевания ею ключевых позиций во всех областях жизни.

Богатейший кинолетописный материал воспроизводит политические события того времени, начало расцвета социалистической культуры, борьбу нового со старым.

Кадры Москвы первых советских лет предстают в резком контрасте с тем, что уже показано в фильме. И это явится фоном, на котором возникнет галерея людей двадцатых-тридцатых годов — государственных деятелей, ученых, писателей и поэтов, артистов. Среди них Дзержинский, Калинин, Луначарский, Горький, Маяковский, Есенин, Станиславский.

Спасская башня по-прежнему ведет рассказ:

> Мне видны и здания, стоящие во дворе Кремля...
> Окна Ленинской квартиры... кабинета Владимира Ильича...
> Удивительный человек жил и работал здесь. Все, что он говорил, писал, делал, оказалось самым необходимым, самым главным для судеб человечества.
> Именно с тех пор Москва стала не только маяком для угнетенных масс всей земли, но и глашатаем мира между народами.

Подписание декларации коммунистических и рабочих партий. Вместе с Н. С. Хрущевым — руководители братских партий всех социалистических стран.

> Идеи Ленина уже победили на огромной части земного шара, и теперь народы многих государств Европы и Азии в дружбе решают общие дела строительства новой, свободной жизни и упрочения мира.

Войдем в бывшие царские покои. Музейная тишина. Но все чаще и чаще в последние годы тишина нарушается. Эти залы становятся резиденцией руководителей иностранных государств.

> Теперь уже нельзя решать международные дела без участия Москвы, без ее совета, без ее согласия.

Над Кремлевским дворцом поднят флаг Индии...

Флаг укрупняется и сменяется кадром — Неру в Советском Союзе.

Вслед за тем — чередование флагов и кадров, запечатлевших моменты пребывания в нашей стране глав государств: Индонезии, Финляндии, Афганистана, Непала, ОАР, Италии, Австрии...

Над Верховным Советом — флаг СССР.

Доносится голос товарища Н. С. Хрущева Он говорит о мире, о мирном сосуществовании государств с различным общественным строем.

Слушают эти слова люди разных народов.

Крупные лица. Внимание, напряженный интерес, улыбка одобрения, сосредоточенность, волнение...

Европеец, негр, китаец, индиец, монгол, араб... Они слушают слова речи главы Советского правительства, повторенные на их родных языках.

Спасская башня продолжает:

> Каждый день смотрю я на тысячи людей, которые приходят во двор Кремля... В мелодию моих колоколов вплетается доносящийся снизу гул людской массы, говор на разных языках мира. Это голос далеких стран и континентов.

И советских людей и гостей нашей страны привлекает, изумляет, радует Москва — великий центр международной жизни.

Группа у Царь-пушки...

Сколько веков ей, а ни разу не стреляла...

И вдруг словно пушечная канонада! И, может быть, кто-нибудь кинет удивленный, растерянный взгляд на жерло Царь-пушки... Реплики. Вопросы. Недоумение.

— Что случилось?

И кто-то говорит:

— Это старую улицу сносят...

И действительно: сносят дома.

Еще вчера улица была такой, какой привыкли видеть ее москвичи многие-многие годы.

И вот уже нет прежней Плющихи, или Марьиной рощи, или Крымского вала...

Тяжелые, но быстрые машины рушат, стирают с лица московской земли все дома старой улицы. Здесь прокладывают новый проспект.

Строители наступают на маленький деревянный домик. Он выглядит затерянным, чужим и одиноким среди громады нового квартала Юго-Запада. Домик как бы притаился, вслушиваясь в нарастающий гул строительных машин. И вот маленький дом заговорил:

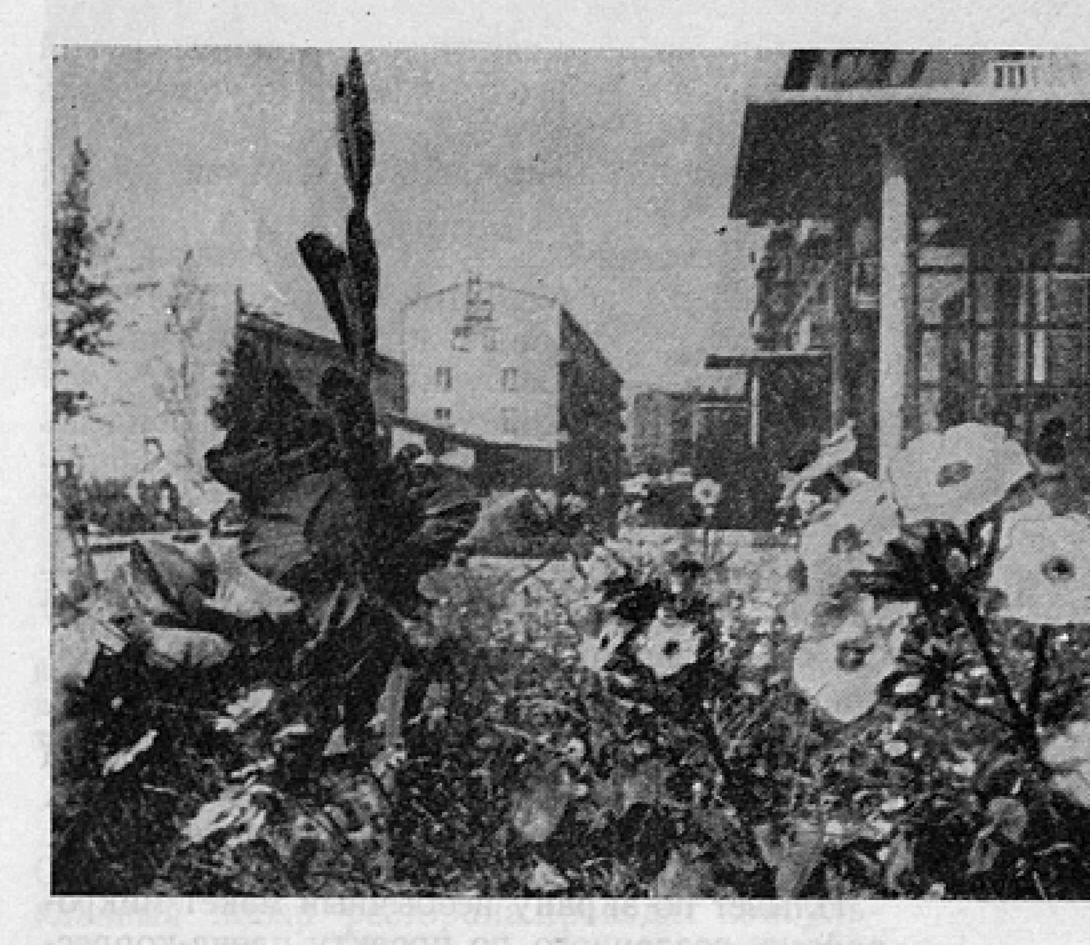
Еще не так давно я был одним среди многих мне подобных старожилов подмосковного села. Некоторые из людей, живших под моей крышей, бывали в Москве только по большим праздникам. Ведь столица находилась не так уж близко от нас. А обо мне самом и говорить нечего — я не надеялся увидеть город, о котором столько наслышался рассказов.

Но вот город пришел к нам; надвигаются на меня новые дома. Мои жильцы уже оставили меня, и я на них не в обиде. Знаю, не слишком удобно было им за моими подслеповатыми окошками. Я рад за бывших своих обитателей, они расселились вот здесь, поблизости.

Сколько раз повторяли они непонятное мне слово — микрорайон, теперь и я понял, что это такое.

Все, что требуется семье — взрослым и детям, есть в микрорайоне. Ни за чем не нужно ездить в другие места города. Удобный уголок для жизни — микрорайон!

Медленный проезд по микрорайону. В поле зрения кинокамеры — отличительные особенности района: зеленые полосы отделяют пешеходные дорожки от транспортной линии; открыты солнцу, окружены деревьями и газонами жилые дома; удобно расположены, гостеприимно улыбаются дома детских учреждений, школ, магазинов, предприятий общественного питания и обслуживания.



ПРИЯТНЫЙ УГОЛОК ДЛЯ ЖИЗНИ — МИКРОРАЙОН!

...Вышел погулять детский сад. Малыши шагают, держа друг друга за рубашки, либо ухватившись рукой за веревку, образуя замкнутый круг...

Ребенок ест «эскимо». Палочку бросает в урну. На площадке, окаймленной зеленью, играет детская футбольная команда...

У подъезда дома останавливается новенький автофургон «Доставка продуктов на дом»... Разносят хлеб, молоко по квартирам...

Мы знакомимся с обитателями района, заходим в их квартиры, завязываем беседы.

Рассказ домохозяйки, пожалуй, станет непосредственным комментарием ко всему увиденному в микрорайоне. Как и большинство новоселов, она может поведать нам:

—Когда перебирались сюда, что скрывать, между собой говорили: все хорошо, жаль только, далеко от центра. Но оказалось, на любом автобусе сюда двадцать минут. А скоро придет и метро. Больше всего радуешься за детей... Раздолье им тут. Автомобили проходят в стороне, играй, не оглядывайся.

От любой квартиры до школы рукой подать. И ребятам не надо пересекать улицу.

Совсем рядом ясли. Малыши здесь, как на даче.

А детский сад — в прямом смысле сад. Цветы и зелень, что может быть лучше? Сколько времени приходилось раньше тратить на покупки.

Бывало, сходишь на рынок, пойдешь в один магазин, в другой, глядишь— и обед приготовить некогда.

Как не поверить нашей новой знакомой— весело теперь ей стало выходить из дому с хозяйственной сумкой.

—Нет-нет да заглянешь с семьей в столовую. Хотя, по правде, домашний обед пока еще лучше —и вкусней и дешевле. А вот в кино все идут с удовольствием.

Плывет по экрану необычный макет микрорайона, созданного по проекту члена-корреспондента Академии строительства и архитектуры СССР Г. А. Градова. Автор проекта рассказывает об особенностях микрорайона ближайшего будущего, где все должно способствовать развитию и укреплению новых, коммунистических форм быта и культуры.

С того момента как началось короткое путешествие по микрорайону, речь уже ведется от лица кинооператоров, снимающих фильм.

КАЖДЫЙ ДЕНЬ ГОРОДА НАПОЛНЕН ПРОЯВЛЕНИЯМИ ИЗВЕЧНЫХ ЧУВСТВ ЧЕЛОВЕЧЕСКИХ...



И операторы говорят:

—Такие микрорайоны внутри огромных новых жилых массивов рождаются сейчас в разных концах столицы. Взглянем на них с высоты вертолета!

Под нами — Юго-Запад... Фили—Мазилово... Верхние Мневники...

Сверху лучше виден размах строек, но темпы и своеобразие новых приемов создания жилищ поймешь как следует, лишь стоя на земле, рядом со строителями.

Мы — в Кузьминках, в центре заново рождаемого района.

Глядя на дома, сооруженные по новому, прогрессивному методу из готовых панелей, мы можем сравнить их мысленно со старыми заслуженными зданиями столицы: какой же у них характер, темперамент?

Конечно, добрый, легкий, ровный. От них веет духом современности и вместе с тем уюта.

Но и эти крупнопанельные дома уже не новинка.

Едет по Москве целая квартира. В ней уже можно жить — можно расхаживать из одной комнаты в другую, как это делает сейчас кинооператор...

А квартира все едет и едет, поглядывая с высоты автомобильной платформы на прохожих, на дома, на светофоры...

Везут эту квартиру с завода, где совсем недавно приступили к экспериментальному строительству.

Дом из готовых квартир! Их подвозят к площадке, из них составляют готовое здание. Посмотрим же на эту сборку, полюбуемся!

Скоро так будут строить не один дом, не одну улицу, не один квартал.

Раздвигаются рубежи города.

Мы мчимся по кольцевой автостраде вокруг столицы, это как бы пограничная черта Большой Москвы.

Большая Москва...

Города Подмосковья: Бабушкин, Тушино, Перово, Кунцево... Теперь это тоже Москва!

Они проплывают на экране, мы видим кварталы домов и строительство, развернувшееся в этих новых районах столицы...

Сразу же за ними на десятки километров протянулись лесные массивы. Это зона отдыха москвичей — могучий цех здоровья...

Здесь будут разбиты парки, появятся физкультурные сооружения, пансионаты.

Вот один из уголков лесопарковой зоны: Клязьминское водохранилище. На его берегах создается городок отдыха. Пройдет немного времени, и вот как преобразятся берега этого живописного уголка.

В макетах и проектах архитекторов предстанут на экране картины близкого будущего. Светлые корпуса пансионатов, водный стадион, яхт-клуб...

В архитектурных мастерских мы познакомимся и с реконструированным центром Москвы.

Вы думаете, что город живет и растет только на земле? Нет, вы этого, конечно, не думаете. Уже около трех десятков лет Москва прокладывает дороги глубоко под землей и по ним мчатся поезда метро.

Но есть и другая подземная жизнь, которую никогда не показывал экран.

Течет в гигантской трубе Неглинка, по ее темной воде пляшет огонек фонаря. Мы движемся по туннелю, глубоко под квартирами нового района. Он весь в переплетении труб, кабелей—вода, электричество, газ, телефон...

Покоится в огромных резервуарах, очищается, сверкает, как драгоценность, водный запас столицы.

Без всего этого не может жить город. Ему нужна энергия, рождаемая электрическими станциями. Ему нужен газ...

Отдыхают, умываются машины в подземном гараже на Новом Арбате. Вот тронулся с места автомобиль. На своем пути из гаража он как бы пересекает рубеж между подземной и открытой солнцу Москвой.

В одном панорамном кадре видны и подземные сооружения, и уличная жизнь.

Много, много раз мы, кинохроникеры, снимали Москву...

Идут хорошо знакомые кадры: Университет на Ленинских горах... Лужники, футбол на стадионе... Выставка достижений народного хозяйства... Проезды по большим магистралям...

Много раз мы наблюдали привлекательную, полную очарования, бесконечно пеструю жизнь большого города...

Овощной базар на Арбатской площади... Мы проследим за одной из покупательниц.



В НОВОМ БАССЕЙНЕ НА БЕРЕГУ МОСКВЫ-РЕКИ СЕМЕРО ДРУЗЕЙ — ЧЛЕНЫ БРИГАДЫ КОММУНИСТИЧЕСКОГО ТРУДА...

Она направляется в ресторан «Прага». Там главный повар ресторана проводит консультацию: «Как приготовить вкусный обед».

У киоска иностранной печати на площади Свердлова. Люди спрашивают газеты — польские, немецкие, английские, французские, китайские...

На скамейке бульвара старик и мальчик играют в шахматы. Игроков обступили болельщики. Следит за игрой и бульдог. Умные собачьи глаза бегают по доске вслед за передвигаемыми фигурами. Мальчик объявляет очередной ход. Собака поворачивает голову в сторону фигуры. Негромко лает.

Как тут не сказать: «Без подсказки, пожалуйста!»

На другой скамейке трогательная пара — глубокие старики.

А невдалеке, на пруду, горделивые лебеди...

Улица. Среди потока машин — негр на мотороллере.

Цветочный киоск... Цветы в руках у прохожих. Цветок — закладка в книге. Несут цветы — в продуктовой сумке, рядом с луком и кабачками. Девушка на балконе поливает цветы... Щит с объявлениями: требуются рабочие, инженеры... Люди проходят мимо, не останавливаясь...

Химки-порт. Прибывает волжский пароход с отдыхающими. По водной глади проносится «Метеор».

Автомобиль пожарной охраны... Торопится на пожар? Нет. Оказывается, 3-й пожарной

части Москвы поручена забота о голубях. Из машины выносят кормушки, воду. Пожарные кормят голубей.

У гостиницы «Украина» — водитель такси разговаривает с пассажиром-туристом по-английски. Это не так уж удивительно — водители таксомоторного парка № 1 изучают иностранные языки.

Одиннадцать человек разного возраста в одинаковых белых шапочках! Это семья Володяевых отправляется за город, в туристский поход. Сегодня ведь суббота. Они вливаются в шумные толпы пассажиров, осаждающих пригородные вокзалы.

Необычайное оживление во дворе дома № 44 по Ленинскому проспекту. В одной из квартир празднуется семейное торжество. И в честь этого праздника во дворе сажают дерево. Оказывается, здесь это уже давняя традиция— благодаря ей и вырос здесь такой нарядный сад...

...Так мы всегда снимали то, что нам самим казалось интересным, то, что любим мы в нашей столице. Теперь мы хотим посмотреть на сегодняшнюю жизнь города глазами ее жителей и для этого предоставим слово самим москвичам. Мы обратились к разным людям с вопросом: «Что вы больше всего любите в Москве?»

Мы видим, как они отвечают. При работе над сценарием мы узнали, что известный стране композитор особенно любит московскую весну.

И действительно, кто в эту пору не испытывает чувство вдохновения!

МОСКВА, МОСКВА, КАК МНОГО В ЭТОМ ЗВУКЕ
ДЛЯ СЕРДЦА РУССКОГО СЛИЛОСЬ...



Под мелодию, исполняемую композитором, без всякого текста — весенний репортаж!

...Среди насыщенного городским духом пейзажа торжествует весна.

Все в этом городе соседствует с природой, связано с ней, и все здесь — и растения, и птицы, и люди — радуются приходу весны. В самых людных местах, в самых шумных и кипучих — весна улыбается особенно ярко.

Ничто не в силах задержать россыпь солнечных лучей, озаривших золотыми бликами город. Навстречу солнцу поднимается молодая трава. Распустилась черемуха. Нежатся на солнце звери в зоопарке.

Взмывают в весеннее небо голуби.

И всюду, в каждом кадре — знаки большого города, символы его роста, его стройки, его неутомимости, будь это далекая радиомачта, или стрела подъемного крана, или силуэт здания, проглядывающий сквозь весенние деревья.

Картина цветущей весны волшебной силой кинематографа внезапно меняется. Мгновенно наступила зима. Деревья уже не в зелени, а в белой одежде. Падает снег.

Постараемся снять гостя столицы — молодого негра—либо на улице, в час снегопада, либо в номере гостиницы у окна. Он, вероятно, поделится с нами своими впечатлениями о московской зиме.

...Несется троллейбус. Его водитель через микрофон называет остановки, рассказывает о достопримечательностях города. Пассажиры опускают в кассу деньги за проезд.

—А что Вы любите в Москве? — спрашиваем мы студента географического факультета МГУ Леонида Андреева.

И нам отвечает тот, к кому мы обратились,— водитель троллейбуса.

При предварительной встрече с нами он рассказал о своих поездках по ночной Москве, когда он ведет свой троллейбус в последний рейс. Утих дневной шум, пусто в вагоне, обезлюдели улицы, в домах погасли огни. Большинство москвичей уже видят первый сон, и какие же интересные вещи можно увидеть теперь на улицах. Об этом Леонид Андреев расскажет нам с экрана.

Репортаж с улиц ночной Москвы.

Встречи с цистернами молока, с гуртами скота, доставляемого к Мясокомбинату, с целыми караванами продовольствия, которое везут в магазины.

Вот прошагал ночной патруль, медленно и домовито покатили по мостовой свои гигантские щетки машины-чистильщики. Вот заполыхали огни над ущельем посреди улицы — там и ночью прокладывают туннель...

Из темного окна направлен в небо телескоп любителя астрономии... А в другом — единственном светлом окне спящего дома — силуэты танцующих...

Улицы еще освещены, но вот в одно мгновение гаснут все тысячи фонарей, и сразу город преображается — на нем уже отсветы бледной предутренней зари.

Цех металлургического завода «Серп и молот».

Молодой сталевар на минуту отвлекся от своей работы и повторяет наш вопрос:

—Что больше всего я люблю в Москве?..

До сих пор он и не задумывался над этим.

Он рассказал нам, что есть такое место в Москве, куда он готов приходить хоть каждый вечер,— это площадь Маяковского.

Там, у памятника, собираются молодые поэты.

Приходят и товарищи сталевара по литературному объединению «Вальцовка».

Нагромождение бетонных плит, строительных материалов вокруг памятника Маяковскому.

Где же место для поэтических встреч? — спрашиваем мы.

Камера движется от земли к пьедесталу. Цветы над хаосом бетона, арматуры. Панорама по фигуре поэта вверх. Маяковский среди стройки.

Впрочем, Маяковский здесь и сейчас в родной стихии.

Когда поэт ходил по этой площади, еще не было нужды в подземных туннелях для транспорта.

Съемка с разных точек. Все соседние улицы захлестнуло мощным разворотом этого нового для столицы дела.

А пока мы снимали наш фильм, туннель был сооружен.

Реконструированная площадь Маяковского.

По готовому туннелю — в несколько рядов потоки автомобилей.

И поэтическая традиция возобновилась.



МАЯКОВСКИЙ ЗДЕСЬ И СЕЙЧАС В РОДНОЙ СТИХИИ...

Вокруг памятника — молодежь.

Юные поэты читают свои стихи.

Еще один москвич отвечает нам. Писатель или журналист.

Он делится своими размышлениями о Москве, о тех проявлениях жизни — простых и сложных, больших и малых, в которых виден чудесный рост страны и ее людей. Писатель перечисляет факты последних двух лет, говорит лишь о том, что появилось нового в Москве после XXI съезда партии. Вот эти факты, записанные в блокноте писателя и оживающие на экране по ходу рассказа:

Новый бассейн на берегу Москвы-реки...

Среди купающихся — семеро друзей, члены бригады коммунистического труда...

Они же — на занятиях народного университета, слушают Рахманинова в исполнении Святослава Рихтера.

Перелистывается блокнот.

Бригада на работе, в цехе завода.

Диспетчер нового Московского аэропорта в Шереметьеве разговаривает с самолетами, которые держат курс к Москве. Звучит речь на многих языках.

Густая сетка дождя заволокла горизонт. Надо расчистить путь прибывающим воздушным кораблям. Для этого в воздух поднимается специальный самолет, разгоняющий тучи. И сразу образуется гигантское безоблачное воздушное поле, пронизанное лучами солнца.

Удивительно ли, что теперь во всех областях наука достигает чудесных высот!

Новые отрасли науки появились и расцвели благодаря трудам советских ученых.

Астронавтика....

Космическая медицина...
Кибернетика...
Биофизика...

Непреодолимо шествует по нашей стране век атома, век покорения космических пространств.

Идет строительство новой вычислительной машины. Мы видим, как ловкие руки молодых ученых, лаборантов, рабочих ткут сложную сеть узлов и тончайших переплетений — искусственный «мозг» поразительной машины.

Барокамера. Молодой москвич тренируется для высотных полетов.

Речь писателя переносит нас в лаборатории ученых.

Пусть пока еще фантастичным кажется предложение инженера Черенкова о создании с помощью ракет кольца из порошка вокруг Земли наподобие кольца Сатурна. Но нет сомнений, и это осуществится... Тогда можно будет аккумулировать солнечную энергию, обильно расточаемую во вселенной, и направить ее в необходимом количестве на Землю, с тем чтобы изменить ее климат. Представим себе на экране, как в Центральной полосе нашей страны появятся плантации бананов.

Всем, чего достигли советские люди в науке, они хотят делиться с остальным человечеством, хотят, чтобы великой силой знания вооружились народы, которых колониализм веками держал в темноте.

Международный университет дружбы начинает осенью 1960 года первый учебный год...

Наш последний собеседник своими словами обобщает эти факты и явления, видя в них характерные черты Москвы 1960 года, Москвы эпохи семилетки.

> Богатырский шаг у нашей Москвы — города невиданной, чудесной судьбы!

Бьют Кремлевские куранты. И говорит, заключая фильм, Спасская башня:

> Мы вспомнили прошлое, мы посмотрели на настоящее, и в этом настоящем уже различим завтрашний день столицы.
> Вот она, Москва 1965 года, конца семилетки.

Снятые комбинированным методом возникают перед зрителем уголки новой Москвы.

Позади Василия Блаженного поднимается высотная гостиница...

Новое здание Третьяковской галереи на берегу Москвы-реки...

Кинотеатр на Октябрьской площади на 4000 мест...

Обелиск в честь Спутника...

Памятник Марксу на площади Свердлова...

Памятник Ленину на бровке Ленинских гор.

> Москва 1965 года! Это не иллюстрации к прекрасной мечте о «государстве солнца», а настоящий город солнца и радости. Мой город решил сделать близкими далекие миры.
> Новая башня Телецентра выше меня во много раз. Она поднимается на 506 метров...
> И верится мне, что еще в нынешнем семилетии в московских квартирах можно будет принимать телевизионные передачи из космоса.

На телеэкране — поверхность Луны. Станция советских исследователей.

—Внимание! Продолжаем репортаж с берега моря Спокойствия...

Научная аппаратура на фоне лунного пейзажа. Над станцией — полотнище с изображением вымпела СССР.

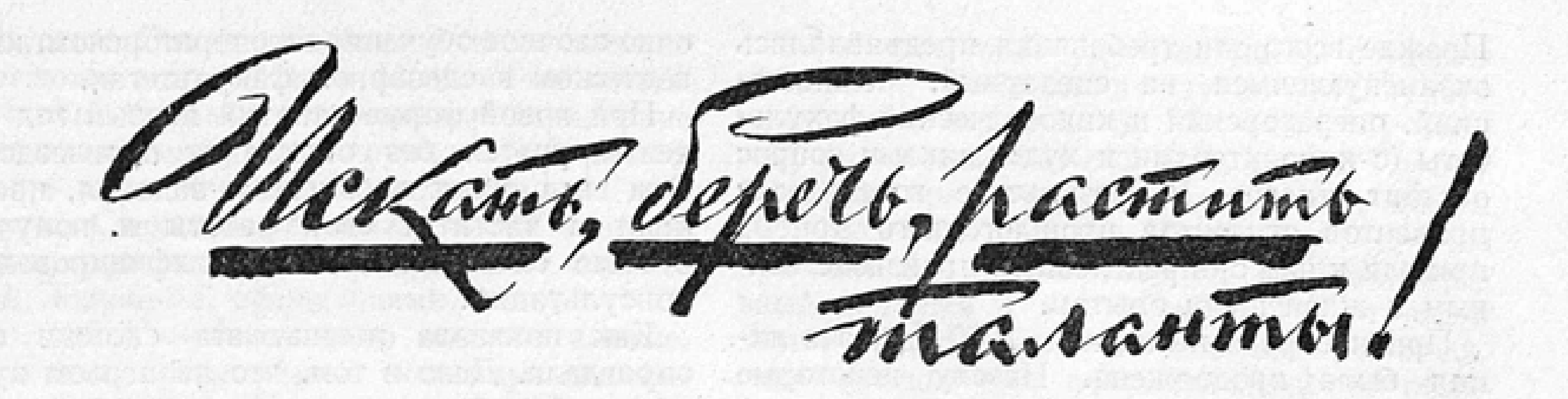
> ...скоро мы двинемся дальше, обследуем кратер Коперника, а затем приблизимся к черте, за которой скрывается невидимая жителями Земли сторона Луны. И обо всем мы будем рассказывать телезрителям в обычные часы наших передач.

Взволнованно звучит голос с Луны:

> Мы смотрим на нашу планету, сверхчувствительные приборы позволяют увидеть не только контуры Земли, но и очертания города.
> У вас сейчас ночь. Мы видим советскую столицу, сверкающую огнями. Привет тебе от лица вселенной, дорогая наша Москва!

Ночная Москва, вся в огнях, видна с большой высоты.

Сияние Москвы все приближается. Сияние города великой судьбы, города вдохновенно творящего будущий день человечества.



КИНОИНСТИТУТ СЕГОДНЯ

Поиском нового отмечен сегодняшний день в нашей жизни. Стремлением к созданию совершенных кинопроизведений, отвечающих возросшим требованиям советского народа, характеризуется работа наших киностудий. И нас, естественно, заинтересовало, как же ВГИК — эта кузница кадров, единственное в Советском Союзе учебное заведение, выпускающее творческих работников кинематографии,— включился в поиски нового, как совершенствуются методы обучения и воспитания студентов.

Наш корреспондент обратился к директору Всесоюзного государственного института кинематографии А. Н. Грошеву с рядом вопросов. Мы печатаем ниже его ответы, начиная этим интервью большой разговор о воспитании творческих кадров.

В нашем разговоре принимают участие и те, кто недавно окончил ВГиК, а сегодня работают на киностудиях, в телевидении, в печати. В письмах, присланных в редакцию, они рассказывают о том, как сложилась их творческая судьба, о том, что им дал институт, какие пробелы в своем образовании обнаружили молодые специалисты, когда приступили к самостоятельной работе. Пусть их советы, пожелания, опыт прошлых лет придут сегодня на помощь ВГИКу, осветят достоинства и недостатки в его деятельности.

А. ГРОШЕВ: — «Больше смелости в исканиях, больше внимания к жизни, к людям. Настойчивее обращайтесь к современности».

В этих словах сформулированы задачи, поставленные партией перед всей советской художественной интеллигенцией, один из отрядов которой призваны пополнить наши воспитанники. Вот почему этот призыв Никиты Сергеевича Хрущева относится в равной степени и к студентам и к педагогам нашего института.

Руководствуясь указаниями партии, мы, как и все учебные заведения страны, стремимся приблизить процесс обучения к жизни. Для нас это не только связь студентов с кинопроизводством, что само по себе чрезвычайно важно. Перед нами стоит задача воспитать будущих художников так, чтобы они, изучая жизнь, умели видеть в ней новое, приближающее нас к заветной цели—коммунизму, умели выражать это новое языком кино. А для этого необходим определенный жизненный опыт. Такое знание жизни, зрелость далеко не всегда бывают у выпускников десятилетки, приходящих к нам со школьной скамьи. Между тем долгие годы именно эта совсем юная молодежь и была основным контингентом поступавших в институт. Поэтому, говоря о новом в работе ВГИКа, следует прежде всего сказать о новом принципе набора студентов.

Уже в прошлом году мы решительно отдавали предпочтение более зрелым людям, имеющим за плечами производственный опыт.

Прежде всего эти требования предъявлялись экзаменующимся на сценарный, режиссерский, операторский и киноведческий факультеты (с киноактерами и художниками вопрос обстоит иначе). В результате восемьдесят процентов студентов прошлогоднего приема пришли к нам с определенным производственным и жизненным опытом.

При наборе в нынешнем, 1960 году эта линия была продолжена. Назову некоторые факты и цифры, характеризующие состав наших первокурсников. Из сорока студентов-режиссеров, принятых в мастерские документального и научно-популярного кино,— десять с законченным высшим образованием. Разнообразны профессии абитуриентов — педагоги, историки, моряки, художники, колхозники, корреспонденты газет, несколько человек из периферийного телевидения.

На киноведческий факультет также пришли взрослые люди, уже имеющие профессии, два слесаря-сборщика, заведующий сельским клубом, трубопрокладчик, шофер, стеклодув, журналист.

На сценарный факультет зачислены — конструктор, тракторист, слесарь, рабочие завода «Каучук», совхозный художник.

Большинство из поступивших — представители союзных республик, сибиряки, уральцы.

Отбор был серьезный, тщательный. Ведь одного знания жизни, ее понимания для будущего творческого работника недостаточно. Нужно не только знать, что ты хочешь рассказать о жизни, но и знать, как это сделать. Тут все решает одаренность студента. Открыть талант, помочь ему проявиться, окрепнуть, повести его по верному пути — задача художественного вуза.

Но на первом этапе — этапе приема — этот талант нужно разгадать. История знает много случаев, когда выдающиеся деятели искусств в молодости терпели поражение на экзаменах, а счастливцы, выдержавшие испытания, оказывались впоследствии посредственными ремесленниками, пустоцветами. К сожалению, и у нас во ВГИКе бывали подобные факты.

—Произошли ли в последнее время существенные изменения в самой системе обучения?

А. ГРОШЕВ: — Да, конечно. Еще в прошлом году мы перешли к новой системе занятий с первокурсниками: был увеличен испытательный срок до одного года, введено очно-заочное обучение на операторском, киноведческом и сценарном факультетах.

При новой форме занятий первый год студенты учатся без отрыва от производства. Они выполняют письменные задания, присылают в институт свои работы и получают в ответ систематические квалифицированные консультации.

Как показала жизнь, эта система себя оправдала. Дело в том, что на первом курсе много общеобразовательных дисциплин и студенты нуждаются в постоянном контроле.

Больше всего опасений вызывал операторский факультет. Но именно там результаты оказались отличными. Педагоги хорошо познакомились с учащимися, узнали степень их одаренности, их творческие данные. Отсеялось всего лишь три человека. (Существенно, что даже в этих случаях не происходит болезненных перемен в судьбе молодежи: не поступившие в институт продолжают работу на производстве.)

Опыт очно-заочных занятий для киноведов, среди которых подавляющее большинство пришло с производства, тоже оказался удачным.

Что же касается сценаристов, то кафедра кинодраматургии не удовлетворена итогами занятий по новой системе. Педагоги считают, что именно на первом курсе очень важно живое общение преподавателей и студентов, их совместная работа над рукописями, личные впечатления, позволяющие судить о данных будущего писателя кино. Кроме того, важно, чтобы студенты с первого года овладевали основами кинодраматургии, обсуждали просмотренные фильмы, ощущали творческую атмосферу. Кафедра кинодраматургии предлагает заочное обучение будущих драматургов перенести на старшие курсы. Мы не отказываемся обсудить этот вопрос, но пока со сценаристами нового приема занятия будут вестись по очно-заочной системе.

Понимая всю ответственность задач, поставленных перед нами партией и страной по воспитанию новых кадров кино, мы неустанно ищем пути дальнейшего улучшения всей учебно-воспитательной работы в институте.

Сегодня советскую кинематографию в значительной мере делает молодежь. В это понятие мы все еще включаем и представителей поколения, прошедшего Великую Отечественную войну, и более юных. Лучшие из нашей кинематографической смены — воспитанники института — имеют свою позицию в жизни,

в искусстве. Они знают действительность, смело вторгаются в нее. Именно их имена мы читаем на титрах фильмов, завоевавших признание у нас и за рубежом. Есть группа новой режиссуры — тоже вгиковцы, находящиеся еще в пути. Сделав интересные, часто спорные заявки, они показали себя людьми одаренными, ищущими, обещающими.

Но нечего скрывать, что многие слабые, бесцветные, ремесленные картины сделаны тоже молодежью. Наша задача — исправить это положение.

— Общеизвестно, что художественное творчество в кино носит коллективный характер. Что делает ВГИК, чтобы обеспечить будущее творческое содружество молодых режиссеров, сценаристов, актеров, операторов, художников?

Как обстоит дело с организацией комплексного обучения? Мы знаем, что в институте в этом направлении идут поиски, знаем, что мастерская С. Герасимова так и называется «режиссерско-актерская». Кто еще работает так и с каким эффектом?

А. ГРОШЕВ:—Совместное обучение режиссеров и актеров стало для института основным методом подготовки художников этих ведущих кинематографических специальностей. Наряду с С. Герасимовым комплексные занятия проводят Г. Козинцев, профессор С. Скворцов — педагог, чрезвычайно много сделавший для подготовки молодых кинематографистов. Все они имеют общую режиссерско-актерскую мастерскую. М. Ромм ищет свои пути совместного обучения режиссеров и актеров.

Сейчас мы отказались от подготовки режиссеров широкого профиля. Практика показала, что попытка выпускать кадры режиссеров, которые могли бы работать во всех областях и жанрах киноискусства, не дала желаемых результатов: все стремились на студии художественной кинематографии, а в научно-популярное и документальное кино многие шли против своего желания. Таким образом, приток молодых сил в художественную кинематографию был очень велик, хотя здесь далеко не все оправдывали свое назначение. Между тем в документальных и научно-популярных студиях остро ощущается нужда в квалифицированной молодежи. Поэтому мы пошли на ломку прежней системы и создали новые специализированные мастерские.

Через два года будут выпущены студенты мастерской режиссеров научно-популярного кино, руководимой Б. Долиным. В этом году он же набирает себе новый курс. Группу будущих режиссеров научно-популярного кино ведет А. Згуриди. На это отделение мы предпочитаем принимать людей, специализировавшихся уже в какой-нибудь из отраслей знаний. Здесь нужны не дилетанты, а люди, посвящающие себя популяризации той области науки, техники, в которой они сведущи. Бесспорно, сюда будут поступать и кинолюбители, работающие в области науки и техники.

Мастерская документального кино, руководимая И. Копалиным, готовит сейчас дипломные работы. Ведет курс А. Ованесова.

В этом году в институт пришел такой мастер, как Р. Кармен. Хотелось бы, чтобы он воспитал журналистов экрана, обладающих литературными данными, владеющих кинокамерой и режиссерским мастерством. Надеемся, что Р. Кармен передаст воспитанникам свой богатый опыт работы в документальном кино.

Чтобы избежать перепроизводства кадров, ВГИК не проводил в этом году приема на отделение режиссеров художественных фильмов.

— Каковы формы связи учебного процесса с кинопроизводством?

А. ГРОШЕВ: — Если говорить о новом в институте, то отличительной чертой учебного процесса стала постоянная практическая работа студентов.

Миновало время, когда студенты учились лишь на сценической площадке, защищали дипломы перед «белым экраном». Будущие режиссеры уже со второго курса снимают. Сначала этюды, затем учебные и курсовые фильмы. Это постепенно подводит к дипломным постановкам, осуществляемым сейчас на киностудиях.

—Какие из дипломных работ вы считаете наиболее интересными?

А. ГРОШЕВ:— Мы выпускаем до ста пятидесяти частей в год. Большинство из этих работ обращено к сегодняшнему дню нашей страны. На этом и воспитывается наша молодежь. Острой публицистичностью пронизаны такие короткометражки, как «Осторожно — пошлость!», «Не проходите мимо», «Лети вперед», «Ради себя», «Ребята с нашего дво-

ра», «Рождение стали». Эти картины отмечены правдивой трактовкой действительности, точной авторской позицией. Объединенные в «альманахи», они выходят на общий экран.

Своеобразна экранизация рассказа Э. Хемингуэя «Никто никогда не умирает». Взрывы смеха вызывает талантливый этюд «Жених». К числу курсовых работ относится и положительно отмеченная на страницах «Искусства кино» курсовая работа студента Евгения Кряквина «...Шел геолог». Сейчас Кряквин работает над дипломом в Хабаровске.

Многие наши дипломные фильмы—«Тамбу-Ламбу», «Жеребенок», «Сомбреро», «Под стук колес» (кстати, этот фильм избежал бы многих заслуженных упреков, если бы студия серьезнее поработала с дипломантом) и другие — вышли на экраны.

Наши картины, исключая дипломные работы, короткие. Таковы условия учебных работ. Но мы на это не сетуем. Известно, что лаконизм в искусстве дается нелегко. Необходимость уложиться в одну-две части, сделав при этом фильм и содержательным и выразительным, заставляет студентов искать, экспериментировать. Все это создает атмосферу плодотворного творческого поиска. И на этом пути есть бесспорные достижения. С большим удовлетворением встретил институт сообщение, что на фестиваль короткометражных фильмов в Лондоне отобрано шесть студенческих работ.

Молодежь остро чувствует и видит смешное, понимает и ценит юмор. Элементы комического рассыпаны во многих учебных работах. Сейчас возникла мысль о создании на старшем курсе специальной мастерской комедийного фильма. Возможно, мы сумеем дать советской кинематографии группу режиссеров-комедиографов, в которых так нуждаются студии. Но успех дела зависит от того, кто из крупных комедиографов даст согласие руководить этой мастерской. Пока еще этот вопрос не решен.

Общая тенденция в творчестве студентов здоровая, реалистическая. Увлечение модернизмом, всякие левацкие загибы, имевшие место несколько лет тому назад, преодолены. Но все же в некоторых учебных работах есть беспокоящее нас стремление к абстрактному гуманизму, отвлеченной «общечеловечности» избираемых сюжетов, к уходу от острых проблем современности.

Все это еще раз напоминает о необходимости серьезной, вдумчивой, настойчивой идейно-воспитательной работы в институте. Главным направлением творческих работ наших студентов должна быть современная тема. Сочетать образование с воспитанием — такова задача профессоров, педагогов, общественных организаций института.

— Известно, что на кафедрах операторского мастерства и художественно-декоративного оформления постоянно, с полной отдачей сил работают опытные мастера, целиком перешедшие на педагогическую работу. Каково положение с профессорско-преподавательским составом режиссерского, сценарного и киноведческого факультетов?

А. ГРОШЕВ:— Ваши вопросы вполне закономерны. Они тревожат и руководство института и студентов. Для большинства мастеров, воспитывающих (подчеркиваю, не только обучающих, но и воспитывающих) молодежь, педагогическая деятельность не стала основной.

Не буду говорить о той огромной и систематической работе, которую ведет С. Герасимов, объединяющий в своей мастерской режиссеров и актеров. Нет студии в Советском Союзе, где не работали бы его ученики, за творчеством которых он всегда пристально следит. Серьезно работает М. Ромм, он уделяет много времени мастерской. И тут я подхожу к нашей главной проблеме. Насущно необходимо, чтобы крупные мастера, набрав курс на весь срок его обучения, целиком переходили на работу в институт. Ведь производство не может в своих планах учитывать учебное расписание, а отсюда нерегулярность занятий мастеров, многомесячный отрыв их от института.

Сейчас Г. Козинцев, Ю. Райзман получили звания профессоров, И. Копалин, Б. Долин — доцентов. И мы надеемся, что теперь они будут уделять больше внимания работе со своими студентами. Нам, конечно, хотелось бы, чтобы они работали так же, как А. Головня, Л. Косматов, Б. Волчек, А. Гальперин, Б. Дубровский-Эшке, С. Скворцов. Мы ждем возвращения в институт С. Юткевича, Г. Александрова.

Но как ни важен состав профессуры, все работники вузов знают, какую роль играют педагоги. Они цементируют деятельность кафедры, на них ложится основная повседневная учебно-воспитательная работа. И на этом участке у нас далеко не благополучно: наш

преподавательский коллектив нуждается в новом пополнении. Мы встали на путь привлечения молодых режиссеров, хорошо зарекомендовавших себя на производстве. В институт приглашены Ю. Егоров, Г. Победоносцев — воспитанники С. Герасимова и теперь его ассистенты. Казалось бы, они должны были унаследовать педагогические склонности своего учителя. Скажу прямо: в отличие от Г. Победоносцева такого интереса у Ю. Егорова мы не обнаружили. Не проявил вкуса к педагогической работе и С. Ростоцкий. Ленинградец Г. Козинцев значительно чаще бывает в институте, чем москвич С. Ростоцкий, работающий в его мастерской. Серьезно и ответственно работают Л. Кулиджанов, Т. Лиознова. Начинает преподавать М. Хуциев. Пришла в институт способная операторская молодежь—М. Пилихина, И. Шатров. На кафедре художественно-декоративного оформления остались В. Епишин, О. Гросс, А. Школина. Сценарист Б. Метальников зачислен на кафедру драматургии.

— Удовлетворяет ли институт нынешняя производственная база?

А. ГРОШЕВ: — Как я уже говорил, мы выпускаем до ста пятидесяти частей. Надо бы делать больше. Но нас ограничивает съемочная база. Есть решение о строительстве новой учебной студии. И тут мы нуждаемся в помощи министерства, строительных организаций. Хорошие павильоны, монтажные, цветная лаборатория, новая техника позволят нам выпускать более подготовленных для современного кинопроизводства специалистов.

— На какой литературной основе создаются студенческие работы? В какой степени привлекаются к ним ваши сценаристы? Не пытаются ли студенты-режиссеры подменять их как авторов?

А. ГРОШЕВ:—Да, стремление режиссеров-профессионалов подменять драматургов, самим писать сценарии нашло, к сожалению, подражателей и во ВГИКе. На этот счет существуют разные точки зрения у студентов и педагогов. Некоторые преподаватели возражают против курса кинодраматургии на режиссерском факультете. Они, конечно, неправы: будущие режиссеры должны высокопрофессионально разбираться в вопросах драматургии. Но это не значит, что нужно поддерживать тенденцию некоторых студентов-режиссеров самим писать для себя сценарии. На сценарном факультете есть известные сдвиги. Опытные мастера — А. Каплер, Е. Габрилович, К. Виноградская — ведут мастерские. Как я уже говорил, с этого года начинает работать Б. Метальников. Но в общем к преподавателям-кинодраматургам у нас те же претензии, что и к мастерам-режиссерам. Пока они еще недостаточно активно и систематически работают со студентами. Собственные творческие дела, общественная работа, командировки отрывают их от института.

—Студии часто отмечают, что у сценаристов — выпускников ВГИКа ощущается недостаточное знание жизни, неглубокое понимание природы искусства. Хотя ВГИК ежегодно выпускает сценаристов, в кинодраматургии нет достаточного притока молодых творческих сил. Как будет выправляться это положение?

А. ГРОШЕВ:— Мы стремимся максимально приблизить молодого сценариста к практической работе студии.

Мы не допускаем студента сценарного факультета к защите дипломной работы, если у него нет поставленных очерков, короткометражек на какой-нибудь из студий. В последнее время студентами создаются и полнометражные художественные сценарии по заданию самих студий. Для «Мосфильма» пишет сценарий Л. Шпаликов. На Свердловской студии принят к постановке сценарий Я. Филиппова. Мы стремимся к тому, чтобы наши дипломы были производственно реальными. Но пока хвалиться успехами трудно.

Думаю, что доля наших неудач кроется в позиции сценарных отделов киностудий.

Молодым режиссерам доверяют для дипломной работы полнометражный фильм. И хотя это сопряжено с большими материальными затратами, студии на это идут. Между тем, получив интересную, но профессионально незавершенную вещь молодого кинодраматурга, сценарные отделы не проявляют желания терпеливо поработать с молодым автором, оказать ему помощь (конечно, более трудоемкую, чем редактирование произведения опытного драматурга), поддержать начинающего, внушить веру в успех. Ведь мы знаем, как мастера режиссеры, операторы шефствуют над молодежью. Они находят время посмотреть пробы, материал, всерьез посидеть в монтажной. И как плодотворна эта помощь! Студии

идут на пересъемки, на прикрепление консультантов, художественных руководителей. Отвергнуть сценарий — самое легкое дело, довести его до экрана — куда труднее.

— Часто ли бывают у вас случаи, когда точка зрения кафедры драматургии и оценка Государственной комиссии расходятся с мнением киностудий?

А. ГРОШЕВ:— Такие факты бывают. Сценарные дипломы редко получают поддержку. И я это объясняю тем же нежеланием поработать с молодежью.

Но недавно мы столкнулись с фактом, когда студия не только отвергла сценарий, но и подвергла его автора сокрушающей критике. Дело было так. Дипломной работе сценариста М. Цыба Государственная комиссия дала оценку «хорошо». Сценарий попал на Киевскую киностудию и был отвергнут. И тут студия обрушила на начинающего драматурга, к тому же работающего над современной темой, критическую дубинку со всем набором этикеток — «ревизионизм», «идейная порочность» и т. д. Это совсем не та дружеская, внимательная взыскательность, к которой призывает нас партия.

Хочу напомнить, что положение, в которое попадают выпускники сценарного факультета, отличается от положения их однокашников по другим специальностям. Тех ждут, как правило, штатная работа на студии, гарантированный заработок и, что, наконец, очень важно, они попадают в производственный коллектив, живут его жизнью, интересами. Рядом с ними старшие товарищи, им есть на кого опереться, где поучиться. В силу особенности писательской профессии молодые сценаристы оказываются сразу предоставленными самим себе. В студиях они гости, иногда желанные, иногда досаждающие. Не все выдерживают испытания и неудачи первых лет. Мы часто с сожалением говорим об ушедших из кино сценаристах. Это вызывается серьезными причинами — спецификой работы, отсутствием коллектива и, наконец, материальной необеспеченностью. Тут есть над чем задуматься и студиям и Союзу работников кинематографии. Все наши споры будут схоластичными, если не будут найдены формы творческой и материальной поддержки начинающим сценаристам.

— Как вы считаете, не снизится ли интерес к сценарному факультету в связи с созданием курсов для сценаристов?

А. ГРОШЕВ:— Открытие двухлетних сценарных курсов — дело полезное. Но на эти курсы придут по преимуществу профессиональные литераторы. За ВГИКом же сохраняется задача выявления талантливой молодежи и воспитания ее. Однако без систематического участия в этом ответственном деле кинодраматургов, без решительных мер по обеспечению выпускникам-сценаристам благоприятных условий этой проблемы не решить.

— В свете серьезных задач по повышению уровня пропагандистской работы, по идейному и эстетическому воспитанию масс остро чувствуется недостаток квалифицированных, теоретически хорошо подготовленных киноведов. Нужны лекторы для народных университетов культуры, для Бюро пропаганды советского киноискусства. Все еще очень узок круг авторов, пишущих по вопросам кино. Как оцениваете вы состояние дел с подготовкой киноведов?

А. ГРОШЕВ:— Факультет киноведения долго переживал период становления. Приемы были нерегулярные, принципы наборов неверные. Одно время среди слушателей его преобладали девочки-десятиклассницы. По окончании института они больше всего подходили для лабораторных вспомогательных работ. Долгое время шел спор и о профиле специалистов, которых мы готовим. На это отделение нередко приходила молодежь, не принятая на режиссерский и сценарный факультеты.

Нельзя не согласиться с тем, что кафедра истории кино нуждается в укреплении педагогического состава. К сожалению, многие авторитетные историки и теоретики кино не принимают участия в воспитании смены. И все же новые наборы нас обнадеживают. Ставка на более взрослых студентов оправдывается. Есть основания полагать, что наиболее одаренные займутся исследовательской работой, что отряд кинокритиков пополнится. Нас не огорчает, что большая группа киноведов работает в редактуре киностудий. Это их прямое дело. Хуже, что в институте до сих пор нет специального курса редактуры фильма. Мы очень заинтересованы в создании такого учебного пособия, но пока наши поиски авторов безрезультатны.

—Не кажется ли вам, что на кафедре истории кино ВГИКа, призванной гото-

вить именно киноведов, а не историков кино, ощущается отрыв от текущих проблем киноискусства, не чувствуется пульса современности, мало внимания уделяется теоретическому обобщению современного творческого опыта? Об этом свидетельствуют тематика дипломных работ, слабая активность и выпускников и студентов в печати. Опыт прежних выпусков не внушает надежды, что кадры научно-исследовательских работников будут пополняться.

А. ГРОШЕВ: — Упрек в том, что много внимания уделяется истории кино, я не могу принять. Киновед обязан знать и историю дореволюционную, и отечественную, и путь советской кинематографии, и развитие зарубежного кино с момента его рождения.

В этом году закончен курс «Истории советского кино», который мы издаем на правах рукописи. Надеемся, что это будет полезное подспорье для учащихся и начинающих педагогов.

Студенты смотрят все советские картины, обсуждают и горячо спорят. Не секрет, что создатели фильмов, в том числе и крупные мастера, с волнением ожидают оценки молодежи. В их прямых выступлениях, конечно, бывает «перехлест». Но это интереснее холодного равнодушия или вежливой дипломатии более зрелых кинематографических аудиторий. Но естественно, что позиции и взгляды студентов больше раскрываются в стенах института, их голоса действительно редко звучат вне ВГИКа.

Возможно, что в дипломных работах есть перевес ретроспективной тематики. В какой-то степени это объясняется тем, что студентов привлекают классические произведения киноискусства, определенные, уже завершенные этапы в его развитии. Но в учебных, курсовых работах большое место занимают и вопросы современного кино.

— Считаете ли вы удовлетворительным положение с аспирантурой?

А. ГРОШЕВ: — Мы возлагаем надежду на аспирантуру, которую готовит отделение киноведения. Однако радикальным решением вопроса было бы сплочение сил киноведов, историков, теоретиков и кинокритиков на базе ВГИКа. Общими усилиями легче добиться коренных изменений на этом важном, но все еще отстающем участке.

— Наш разговор был бы неполным, если бы мы обошли вопросы воспитания актеров. Киностудии жалуются на отсутствие молодых актеров и особенно актрис. Усилия советского кино направлены на создание произведений о наших современниках. Снимается много картин о молодежи, а актеров на роли молодых героев нашего времени найти трудно. Любопытно, что режиссура более охотно привлекает к съемкам студентов первых курсов, чем выпускников института.

А. ГРОШЕВ:— Существующая система подготовки киноактеров нуждается в пересмотре. Этого мы не отрицаем. Жизнь показывает, что актеры и особенно актрисы, выпускаемые институтом в возрасте 22—24 лет, не всегда интересуют студии. В современных фильмах много подростков, юношей — школьников, ремесленников, рабочей и сельской молодежи. Наши выпускники для них «стары». Отсюда и настойчивое стремление снимать наших первокурсников, второкурсников. Но учебные заведения противятся привлечению начинающих студентов: юноши и девушки, удачно сыграв одну роль, начинают мнить себя «звездами», пренебрегать занятиями и нередко портят жизнь не только себе, но и деморализующе влияют на весь курс. А на киностудиях к актерской молодежи подходят «потребительски». Хорошенькое, свежее личико приятно выглядит на экране — это все. Неопытна? Ничего, опыт режиссера, оператора, монтажные ножницы — все это как-нибудь «дотянет» образ. Одного нашего студента «Ленфильм» держал полтора года, он ушел из института. Однако дальнейшая его актерская судьба не складывалась. И мы нашли нашего бывшего воспитанника в очень тяжелом состоянии, пришлось повозиться с ним, снова посадить на студенческую скамью. Но всего этого могло и не случиться, если бы съемочная группа студии более ответственно подошла к судьбе юного актера.

Мы считаем педагогически целесообразным привлекать к съемкам студентов, начиная с четвертого курса. Вместе с тем мы выдвигаем радикальное предложение: создать в одной из школ два специализированных класса (девятый и десятый), где занимались бы одаренные девушки и юноши. Затем некоторые из них будут приниматься во ВГИК и там проходить трехлетнее обучение. Часть

этой молодежи сможет сниматься после десятилетки, а наиболее одаренные к девятнадцати-двадцати годам получат полное высшее специальное образование. Такие же школы следует организовать и в союзных республиках.

—Мы коснулись только некоторых, пожалуй, наиболее важных вопросов воспитания и образования кинематографической смены. За пределами беседы остался ряд новых проблем — например, подготовка специалистов для телевидения.

А. ГРОШЕВ:— Да, вы правы. Мы обошли многие вопросы, в том числе и телевидение, специалистов для которого мы пока готовим по программам режиссерского и операторского факультетов. Но мы надеемся, что в откликах на поднятые нами темы будут затронуты и вопросы подготовки кадров для телевидения, и подготовки операторов, художников, о которых я почти ничего не говорил.

Перед институтом стоит много серьезных задач. В их решении нам нужна помощь Министерства культуры СССР и Министерства культуры РСФСР, мастеров киноискусства и уже работающей молодежи, историков и теоретиков кино, Союза работников кинематографии.

Ждем их пожеланий, предложений, а главное, ждем их реального участия в воспитании кинематографической смены.

В порядке реплики

Г. Коледа

(сценарист)

— Из года в год на бесконечных заседаниях кафедр и мастерских, на комсомольских и партийных собраниях, на совещаниях ученых и педагогических советов ВГИКа «во весь рост» ставится вопрос о творческом содружестве факультетов. Принимаются определенные решения, «а воз и ныне там».

Издавна повелось, что будущие режиссеры стараются снимать свои курсовые работы по собственным сценариям. Оправдывают они это отсутствием х о р о ш и х сценариев у студентов сценарного факультета. Верно это? Не всегда, но часто с этим приходится согласиться. Но ведь не только студенты-режиссеры, но и сценаристы пришли в институт учиться.

И будущий сценарист, работая с режиссером, должен практически ощутить все шероховатости своих учебных работ.

О САМОМ ГЛАВНОМ

Высоки и ответственны задачи, стоящие перед ВГИКом. Ежегодно его выпускники пополняют ряды деятелей советского киноискусства, призванного нести людям светлые идеи коммунизма, раскрывать в образах современников красоту и величие нашей героической эпохи.

В институте делается немало для того, чтобы будущий режиссер, киновед, оператор, актер были подготовлены к благородной миссии — самоотверженно, страстно служить своим творчеством родной стране. Но многое в системе обучения молодых кинематографистов оставляет желать лучшего.

Когда я, после трех лет обучения в ГИТИСе, в 1949 году поступал во ВГИК, на приемных испытаниях С. Герасимов и М. Ромм очень тщательно проверяли не только общий уровень моих знаний, культуры, но и наличие творческих способностей, образного мышления. Были заданы этюды на раскадровку, на определение связи пластического образа с музыкой и т. д. Это было очень правильно! Мне думается, что не только при приеме, но и в процессе дальнейшего обучения воспитание образного мышления должно быть одной из основных забот творческого вуза.

Во время съемок фильма «Атаман кодр» ко мне на практику прислали студентку режиссерского факультета. Я поручил ей самостоятельно разработать один из эпизодов. В результате выяснилось, что она хорошо подготовила экспликацию: описала эпоху, образы, характеры героев. Но вот к а к все это можно выразить пластически, на экране,— этого она не знала. И не только не знала, но и не чувствовала, не видела образно. Видимо, это просчет в методике обучения. Когда мы учились, нам тоже мало давали заданий по мастерству. Мы мало работали на съемочной площадке. А такого рода занятия надо обязательно начинать с первого курса, когда уточняются, проверяются и определяются творческие данные будущих художников кино. Необходимо больше творческих упражнений ввести в курс режиссуры.

Не все благополучно и с творческой взаимосвязью факультетов. В какой-то мере такая связь есть у режиссеров и операторов — ведь работу режиссера так или иначе должен снять оператор. Начали больше общаться в процессе работы режиссеры и актеры. А вот у сценаристов и режиссеров, у людей, которым предстоит вместе быть авторами фильма, такая связь явно недостаточна. Надо координировать учебные планы всех факультетов (начиная с 1-го курса) так, чтобы в них это творческое содружество (комплексная работа студентов смежных факультетов, обусловленная синтетической природой искусства кино) было организационно узаконено. Опыт объединенной режиссерско-актерской мастерской утверждает целесообразность такой системы обучения, приводящей к взаимопониманию между режиссером и актером.

Кстати, о подготовке актеров во ВГИКе. Система обучения их в нашем институте мало чем отличается от той, которая принята в театральных учебных заведениях. У студентов киноинститута не вырабатывается привычка к объективу: они нередко теряются на съемке, долго осваиваются в необычной для них среде. Следует, как мне кажется, улучшить преподавание актерской техники, пластики движений. Очень часто и в этом отношении выпускники ВГИКа ничем не отличаются от актеров театральных: физическая их подготовка недостаточна, они не умеют ни в машину вскочить, ни на лошади скакать. Это, конечно, не главное, но это тоже нужно уметь.

И, наконец, о самом главном.

Вся работа в институте, на мой взгляд, должна быть направлена на то, чтобы воспитывать в студентах высокое чувство общественного и гражданского долга в служении передовым идеалам человечества, идеалам коммунизма. Ведь это должен быть гражданин-художник. С этой точки зрения надо пересмотреть систему преподавания общеобразовательных дисциплин. Они часто читаются академично, оторванно от специальности. Какой смысл в этих лекциях, если все, что они содержат, можно прочитать в любом учебнике? Читать лекции надо так, чтобы их целью было воспитание советских художников, а не просто образованных людей.

М. КАЛИК,
режиссер

ШКОЛА ЖИЗНИ

Мне хочется поделиться некоторыми мыслями о профессии кинoредактора. И пусть читатель не сочтет нескромным, что в порядке иллюстрации этих мыслей я скажу о моей личной судьбе.

В детстве мне довелось три года проучиться в художественной школе. Мне кажется, что любая школа обязана уже в начальных классах прививать детям если не увлечение искусством, то по крайней мере понимание его, *способность к восприятию прекрасного!* Это важно независимо от того, кем человек станет впоследствии.

В 1942 году я был в Сталинграде, видел осаду города-героя, мужество его защитников, отдававших мне, мальчишке, последний кусок хлеба, крошки сахару... Где, из какой книги мог бы я узнать

Г. КОЛЕДА:

Значит, на первых порах для режиссеров, видимо, неизбежны некоторые издержки.

Думается мне, что уже на первом курсе нужно сделать обязательной работу режиссера со сценаристом. Желательно, чтобы такое объединение осуществлялось по совету и при непосредственном участии мастеров. Если в процессе работы обнаружится резкое несоответствие творческих манер студентов-партнеров, нужно искать другое содружество, более органичное. Важно также, чтобы это родившееся в стенах института содружество получало необходимую поддержку и за его пределами.

М. Ершов

(режиссер)

— Самый ответственный этап в жизни студента — создание дипломного фильма. Однако именно этот этап организационно до конца еще не продуман.

Темы дипломных работ обсуждаются на курсе, утверждаются преподавателями, руководителями курса. На студию мы приходим, имея сценарий будущего фильма. Вот тут-то и начинаются неприятности. Часто тема, которую приносит дипломант, не устраивает студию. В лучшем случае ему предлагают новый сценарий, в худшем — ничего не предлагают, и он не знает, что же ему делать.

В конце концов он дает согласие снимать любой сценарий, лишь бы дипломная работа была закончена...

А как проходит сам процесс работы над фильмом? К дипломанту, впервые попадающему в сложные производственные условия, предъявляются почти такие

же требования, как и к режиссеру-профессионалу. Художественный руководитель, без которого дипломант не имеет права снимать фильм, часто вынужден «дотягивать» работу, чтобы получилась «производственная единица».

Мне кажется, что все это не способствует полному раскрытию и проявлению дарования молодого режиссера.

Дипломант должен обязательно сам себе выбирать тему дипломной работы и предлагать ее на утверждение Художественному совету ВГИКа. Дипломный фильм не следует включать в производственный план студии (возможно, и финансировать его следует институту).

Надо предоставить дипломанту полную самостоятельность в осуществлении режиссерских задач, не сковывать его инициативу и всячески способствовать наиболее полному выявлению его творческой индивидуальности. Все это возможно, конечно, при условии, что замысел дипломанта полноценен в идейном и художественном отношении.

А. Ульянов

(оператор)

— Окончен ВГИК. Ты полон идей, планов, мечтаешь о больших художественных полотнах. Кажется, дай тебе в руки камеру — и через пять-шесть месяцев на экранах появится новый шедевр художественного, научно-популярного или документального кино.

Но вот приходишь на студию, и выясняется, что ты еще пока младенец, делающий первые робкие шаги и все время спотыкающийся. Происходит это оттого, что тебя научили ходить только

все это?! А затем, с 1943 года — работа. За девять лет — вплоть до поступления во ВГИК — я успел сменить довольно много профессий; лишь одна из них была в какой-то мере связана с искусством: некоторое время я работал художником в клубе. Я успел побывать возчиком в совхозе, поваром, слесарем, шофером, техником-нормировщиком на строительстве. Пестрота моей анкеты не кажется мне страшной: просто мне посчастливилось увидеть не одну сторону жизни, не какой-то узкий участок действительности, а взглянуть на нее с разных сторон.

В девятнадцать лет я совершил первые свои литературные опыты. Вместо художественного училища я уже мечтал о факультете журналистики. Год работы в газете... И как ни странно, именно в это время и укрепилось стремление к работе в кино. Я по-прежнему любил и люблю журналистику, но поступать решил во ВГИК.

Могут задать вопрос: какое касательство имеет все это к нынешней моей профессии редактора? Мне думается, самое прямое. Проблема, на которой я хочу остановиться, стоит сейчас необычайно остро. Формулируется же она просто: «р е д а к т о р и ж и з н ь».

Еще и по сие время бытует мнение, что большая жизненная школа, предваряющая институт, нужна в основном лишь будущим сценаристам и режиссерам. А для человека, собирающегося стать редактором, вполне достаточно некоей, чисто арифметической суммы эмпирических знаний в области теории (а вернее истории!) литературы и искусства.

Проблема «писатель и жизнь» в какой-то мере решается сейчас. Это относится и к сценарному факультету ВГИКа. Если раньше студенты-сценаристы совершали жалкие одномесячные набеги на так называемый «литературный материал», то сейчас, особенно после принятия закона о связи школы с жизнью, положение значительно улучшилось.

А как же с будущими редакторами?..

Студент-сценарист обязательно приходит в институт уже с определенным запасом жизненных наблюдений. Студент-киновед зачастую поступает во ВГИК прямо из десятилетки... Сценаристу институт ежегодно дает возможность пополнять имеющийся у него запас практического опыта, обновлять его. А киноведу?.. Отсутствие необходимой жизненной подготовки никак не восполняется в процессе обучения. Практика в съемочной группе... практика в сценарном отделе студии... В лучшем случае к этому перечню можно добавить еще практику в редакции какой-нибудь газеты (преимущественно в отделах литературы и искусства). Вот и все! Придя во ВГИК, будущий редактор сразу же, с первых шагов вступает в некий искусственный заповедник (если он не заключил себя в него сам еще до института).

Так проходят пять лет. Пять лет в искусственном тесном мирке, ограниченном лекциями, семинарами, экзаменами и практикой на студии. Да еще просмотрами. И получается, что единственным «окном в мир» для будущих редакторов является... экран просмотрового зала!..

Само собой подразумевается, что писатель, драматург, сценарист должны хорошо знать жизнь, своих героев, глубоко проникать в сложные и прекрасные явления нашей действительности. Но ведь редактор сценарного отдела — это человек, который является самым непосредственным помощником и советчиком автора!.. В одном из документов, с которыми мне порой приходится знакомиться,

о редакторе сказано следующее: «Редактор... ведет непосредственную работу с автором во все периоды написания им литературного сценария, оказывая ему систематическую творческую помощь (разрядка моя.— *К. А.*) и содействие в изучении необходимого материала». Но ведь если для того, чтобы написать настоящее художественное произведение, необходимо знать жизнь, то, чтобы правильно судить об этом произведении, точно, безошибочно оценить его, нужно знать жизнь едва ли не еще глубже!

Все познается в сравнении. С чем редактору сравнивать сценарий? Единственный критерий здесь — жизнь. А именно от живой действительности-то редактор и оторван! Из институтского заповедника он перекочевал в другой. Снова замкнутый круг: студия (или главк), Дом кино, дорога домой... Отпуск — Крым, Кавказ, Рижское взморье, иногда Трускавец или Минеральные Воды... Разговоры о фильмах, по поводу фильмов, в связи с фильмами.

Редактор имеет возможность сравнивать, например, образы героев порученного ему сценария не с реальными, живыми прототипами из жизни, а с образами, которые населяют тот или иной сценарий или фильм. То же самое можно сказать и относительно конфликтов, ситуаций и т. п. Кинематограф сравнивается с кинематографом же (в лучшем случае — еще с литературой). Не потому ли столь часто появляются на экране избитые конфликты, стандартные герои, заранее известные решения драматических ситуаций?!

И не здесь ли именно лежит одна из серьезных причин появления фильмов, мелких по своей тематике, с убогой проблематикой, а порой и просто искажающих нашу действительность, образы наших современников?

Собственно говоря, и обвинять редактора нельзя в данном случае. Откуда ему взять материал для сравнения? Хорошо, если он когда-то, еще до института, успел кое-что увидеть, узнать. Но ведь не вечен же этот запас! Да и жизнь стремительно летит вперед... Очень трудно при таком положении разговаривать с автором или режиссером. На любое твое возражение они могут фактически возразить: «Нет, именно так! Я это сам видел, и не раз!..» И знание каких-то общих закономерностей нашей жизни здесь недостаточно: нужно знание конкретных фактов!

А что уж говорить о юношах, весь жизненный путь которых состоял примерно из четырех этапов: семья, школа, ВГИК, киностудия! Для иных из них это становится большой человеческой драмой. В самом деле, их полнейшей неопытности (не киноведческой, а человеческой) противостоит конкретное знание автором жизни (пусть даже в крайнем случае и относительное, лишь каких-то внешних примет ее!), большой житейский опыт, возраст да еще плюс авторитет, весящий порой не одну тонну!..

Но даже если редактор обладает счастливой особенностью интуитивно угадывать степень соответствия написанного действительности, даже если у него сильный характер, сильная воля, все равно — в лучшем случае он может критиковать сценарий. А дать то или иное позитивное предложение, помочь автору конкретным творческим советом, поискать новое художественное решение — на это все равно у него не хватит знания жизни...

Где же, в чем выход из создавшегося явно ненормального положения?

Следует прежде всего еще раз напомнить о необходимости решения вопроса об эстетическом и трудовом воспитании подрастающего

А. УЛЬЯНОВ:

по паркету, а о том, что попадаются и ямы и выбоины, ты имеешь очень смутное представление.

На мой взгляд, учебная программа в институте недостаточно связана с производством.

Необходимо, чтобы будущие операторы в процессе учебы «прощупали» все узлы аппарата, побывали на заводе, попробовали сами собрать камеру. К сожалению, курс кинотехники, преподаваемый в институте, таких практических навыков не дает.

Институт готовит операторов широкого профиля. Это, конечно, правильно. Но мне думается, что уже во время учебы надо помочь студенту найти ту область работы, где больше всего проявится его дарование. В связи с этим должны определяться темы дипломных работ и проводиться распределение выпускников. У студентов, например, сложилось несколько пренебрежительное отношение к научно-популярным фильмам и студиям. Во ВГИКе с таким отношением не борются. Очень мало времени отведено этому виду фильмов и в курсе «операторское мастерство». Почти совсем не практикуются в институте просмотры научно-популярных картин. А ведь работа в этой области не менее интересна, чем в художественной кинематографии, и также требует полной отдачи творческих сил и большой любви к искусству.

В. Микалаускас

(режиссер)

— ВГИК дал мне очень много! Тот, кто хотел серьезно учиться, тот учился успешно. Коллектив педагогов и студентов помогал каждому, кому было трудно. Часто многое нам прощали, лишь бы мы

хорошо занимались своим делом, учились искусству кино. Все мы, питомцы института, считаем его своим вторым родным домом.

Что же посоветовать ВГИКу, нынешнему его руководству, педагогам?

Вот мои пожелания.

Пусть ВГИК уделяет побольше внимания связям с кинопроизводством. Чаще, гораздо чаще студент режиссерского факультета должен попадать на студию, и не в качестве экскурсанта-наблюдателя, а в роли активно действующего лица.

Большей радости для студента быть не может.

Иногда говорят: а где студенту взять время для работы на студии, в экспедициях? Лично я, да, вероятно, и многие другие, с величайшей охотой отказался бы даже от студенческих каникул, только бы поехать в киноэкспедицию в качестве пусть самого скромного ее участника.

И самое главное. Уже в стенах ВГИКа надо создавать творческие содружества студентов разных факультетов. Пусть войдут в эти содружества и сценаристы, и режиссеры, и художники, и актеры и под руководством мастера комплексно изучают мастерство кинематографиста.

В годы моей учебы такие предложения выдвигались не раз, но осуществить их не удавалось. Пора нынешнему поколению вгиковцев создать студенческие творческие содружества — они станут прообразом будущих творческих коллективов, скрепленных единодушием, общими художественными вкусами и принципами.

Пусть в стенах ВГИКа возникает содружество будущих мастеров, которое сохранится на долгие годы, на десятилетия!

поколения. Кроме того, во ВГИК должны приходить люди не из числа тех, кто формально «отбыл» (слово-то какое — точно из тюрьмы вернулся человек!) положенный двухгодичный срок на производстве, а обладающие действительно какой-то суммой, комплексом интересных, глубоких жизненных впечатлений и наблюдений. Может быть, наличие и величину этой суммы следует определять не на коллоквиуме, а, например, на экзамене, дав задание написать литературный этюд на определенную тему (так же как у сценаристов). Здесь важно не определение литературного таланта абитуриента, а выявление круга его мыслей, идей, образов. Ведь бывает нередко и так, что человек с необычайно колоритной, яркой биографией на самом деле вращается в каком-то страшно убогом, ограниченном, мирке мелких идей и ассоциаций...

Следует более тщательно продумать и процесс обучения будущих редакторов. Во-первых, — это глубочайшее убеждение автора! — студенты-киноведы должны, так же как и сценаристы, художники, выезжать «на живой материал». Причем по возможности вдвоем: сценарист и киновед. Конечно, продолжительность этого вида практики у киноведов должна быть меньшей, нежели у сценаристов: ведь летняя практика должна включать еще хотя бы месяц работы в сценарном отделе.

В дальнейшем учебная работа студента-киноведа должна вестись в теснейшем контакте с прикрепленным к нему сценаристом (и студентом-режиссером, если курсовая работа сценариста заинтересовала кафедру кинорежиссуры). Это даст возможность приучить будущего редактора к подлинно творческому контакту с драматургом. Следует чаще практиковать и совместные, объединенные семинары по сценарному мастерству и по редактированию сценария и фильма.

Кроме того, было бы полезным не только во время студийной практики, но и в течение учебного семестра поручать студентам учебное, экспериментальное редактирование сценариев, находящихся на студии в работе. Возможность наблюдать за работой над сценарием не в течение месяца, а от заявки до утвержденного сценария принесла бы огромную пользу. В то же время в отдельных случаях учащийся мог бы оказать и определенную помощь сценарному отделу.

И еще один важный вопрос.

По глубокому убеждению автора данных строк, настоящий, творческий редактор должен уметь писать сам. Конечно, эта мысль носит весьма спорный характер. Да и нельзя этого требовать: можно в данном случае лишь желать. Именно поэтому было бы целесообразно ввести на киноведческом факультете не обязательные, а факультативные занятия самостоятельным творчеством. Пусть студенты пишут даже не полнометражные художественные сценарии, а эпизоды, разрабатывают отдельные ситуации, пишут рассказы, зарисовки. Главное, пусть пишут — это во много раз повысит действенность редакторской помощи автору!..

И уже совсем обязательной представляется работа в периодической печати. Рецензирование фильмов научит будущего редактора обобщать частные явления в киноискусстве, определять нарождающиеся тенденции, ставить общие, широкие проблемы.

Кстати, это относится не только к будущим, но и к нынешним редакторам. К сожалению, очень многие из последних считают газетное рецензирование чем-то вроде занятия второго сорта (такое

мнение бытует и во ВГИКе). А в результате ответственнейшее дело пропаганды произведений киноискусства нередко попадает в руки случайных людей, лишенных профессионального взгляда на кино.

Вообще редакторы киностудий, главков отгораживаются не только от прессы. Многие из них обнаруживают полнейшее, потрясающее невежество в отношении новых явлений в театре, живописи, музыке, даже в литературе! Объяснить это можно только одним — привычкой жить в своем кинозаповеднике, ограниченном все теми же четырьмя стенами: студия, Дом кино, квартира, курорт... Внимания удостаиваются большей частью лишь спектакли, получившие своего рода скандальную известность. А что уж говорить о необходимости участия в общественно-культурной жизни: в литературных конференциях, в творческих дискуссиях и. т. д. Даже больше: если молодой редактор не является членом Союза работников кино и лишен, таким образом, возможности посещать Дом кино, он и с новой кинопродукцией не знакомится! (Впрочем, иные из имеющих членский билет СРК ходят лишь на «сенсационные» просмотры!..)

И в результате получается, что редактор становится сухарем, профессионалом, человеком, лишенным интересного, широкого взгляда на мир, с убогой эрудицией, с низким культурным и политическим уровнем...

...Но наиболее существенным мне представляется решение следующего вопроса.

Допустим, автор принес на студию заявку, которая кажется перспективной, обещающей. С ним заключается договор, и он отправляется «на место» для сбора материала. Почему бы в отдельных случаях (особенно когда тема представляется сугубо важной!) редактору, за которым закреплен данный сценарий, не выехать вместе с автором в творческую командировку? Можно поехать и не сразу, а спустя известное время, требуемое автору на поиск материала. Пусть поедет хотя бы на десять-пятнадцать дней. Это даст очень многое: редактор будет не представлять материал, на котором пишет автор, а з н а т ь его, видеть перед собой!

Следует также шире практиковать выезды редактора в съемочные группы, в экспедиции — тоже на десять-пятнадцать дней. Тогда он сможет с полным знанием дела судить о степени соответствия отснятого материала живой, конкретной действительности. Будучи первым и самым ближайшим союзником и помощником автора, редактор может оказать ему и конкретную, практическую помощь.

Все вышесказанное относится и к редакторам главков. Во-первых, нужно бывать на студиях не раз в год, а по крайней мере ежеквартально! И не три-четыре дня, а две-три недели (впрочем, это уже зависит от конкретных обстоятельств). Редактор главка слишком много занят сейчас всевозможной канцелярщиной, не имеющей ровно никакого отношения к его профессии! А ведь его первейшая задача — осуществлять наблюдение за работой сценарных отделов студий и оказывать конкретную, действенную помощь в работе студийных редакторов. В отдельных, особо важных случаях необходимо (совместно с редактором сценарного отдела) выезжать вместе с автором на место, на материал. Следует чаще практиковать и выезды в съемочные группы, находящиеся в экспедиции.

А. Байгушев

(редактор)

Мало кто из моих товарищей-однокурсников собирался становиться не то что киноведом, но даже редактором. Все поступали на сценарный факультет. И когда вдруг в середине учебного года руководство неумолимо забрало со сценарного факультета половину студентов для весьма неясных экспериментов, предполагавших в своем итоге первый, опытный выпуск киноведов, то реакция была весьма бурной.

В процессе обучения эксперименты продолжались. Нас учили киноведению, а на нас учились преподавать киноведение.

Теперь это все позади.

Из восьми окончивших курс пятеро сейчас работают редакторами на республиканских и областных студиях. Остальные трое— в Бюро пропаганды при Союзе кинематографистов, в Госфильмофонде, в газете.

Как видим, нет ни одного, кто бы оказался не у дел. Это, пожалуй, лучшее свидетельство того, что руководители кафедры истории кино поступили правильно. Правильно было и то, что наше обучение было приближено к производству,—факультет рождался в годы, когда было принято историческое решение партии о перестройке работы школы, о ее максимальном приближении к жизни. Я лично не раз ворчал, когда профессор Н. А. Лебедев буквально с каменной настойчивостью направлял меня на практику то на научно-популярную студию в Ленинград, то на Фрунзенскую студию художественных и документальных фильмов, то на «Мосфильм». Но сейчас, работая в газете, я могу ему сказать только слова благодарности.

Хочется пожелать нынешним студентам быть более инициативными. Кафедра всегда охотно

пойдет им навстречу. По нашей просьбе ввели, например, факультативный семинар по экономике производства, семинар по музыкальному и звуковому оформлению фильма, продлили увлекший всех нас семинар доцента С. Гинзбурга по современной кинокритике.

В. Дабашинскас

(режиссер)

Один хорошо знакомый мне студент режиссерского факультета довольно вяло, безынициативно учился на первом курсе у прекрасного мастера-педагога. Затем он заболел и из-за этого попал на втором курсе к другому мастеру. Студент словно преобразился. И он показался мастеру более способным человеком, и мастер показался ему более вдохновенным художником.

Объяснений этому давать не нужно — все дело здесь в индивидуальности и учителя и ученика. В данном случае помогла случайность. А нельзя ли обойтись без случайных удач?

Наши предшественники, студенты старших курсов, рассказывали, что в прежние годы наиболее выдающиеся преподаватели ВГИКа, такие, как С. М. Эйзенштейн, В. И. Пудовкин, проводили иногда занятия для всего режиссерского факультета. Ведь известно, что у каждого большого мастера кино есть свой «конек»: один блестяще владеет внешним изобразительным рисунком, другой умеет извлекать из глубоких тайников актерскую интуицию и т. д. Когда перед студентом открываются таким образом все стороны режиссуры, это помогает ему понять собственные возмож-

...Можно было бы говорить еще об очень многом: о необходимости одного творческого дня в неделю для редакторов, о системе премирования сотрудников сценарных отделов и т. д. и т. п.

Но это уже вопросы другого плана.

Мне же хотелось сказать в заключение о следующем. ВГИК безусловно сделал нас специалистами. То же самое я имею право сказать и от лица своих товарищей. Институт дал хороший профессионализм, воспитал в нас правильное понимание специфики киноискусства. И главное — ВГИК укрепил нашу любовь к кинематографу, сделал ее осознанной, глубокой, придал ей большую оформленность.

Однако если с теорией дело более или менее обстоит благополучно, то с практикой вопрос, безусловно, еще не решен. Очень многие из молодых редакторов (это их собственное мнение) выходят из стен ВГИКа с хорошим знанием специфики кино и весьма общими представлениями о самой жизни. Да и то представления эти сложились лишь под влиянием литературы и кино...

Вывод из всех моих замечаний один.

Редактор, как и писатель, драматург, сценарист, должен стать ближе к жизни, к сложной, противоречивой и прекрасной действительности. Тогда он сможет более полноценно и активно участвовать в борьбе за приближение искусства к жизни.

К. АХТЫРСКИЙ
старший редактор Главного управления производства фильмов Министерства культуры РСФСР

БЛИЖЕ К ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ

Фронт, куда я попал четырнадцатилетним подростком, военно-морское училище, служба во флоте, первые шаги на литературном поприще — все это было до того, как я стал студентом.

Предложение о поступлении во ВГИК меня очень обрадовало. Однако, приехав в Москву и побывав в институте, я решил приемных экзаменов не сдавать, забрать документы и вернуться обратно в Горький. И вот почему. Мне казалось, что мои «конкуренты» — юноши и девушки, только что закончившие десятилетку, уже все знают о кино (так бойко они разговаривали о мастерах, о проблемах монтажа, о творчестве актеров). К тому же и по общеобразовательным предметам они были подготовлены значительно лучше меня — ведь всего несколько месяцев назад им вручили аттестаты зрелости. Нет, думалось мне, вряд ли я подхожу для института кинематографии.

Товарищи из партбюро института, руководитель кафедры кинодраматургии ныне покойный В. К. Туркин убедили меня, что экзамены сдавать все-таки нужно. И я сдал. Начал заниматься в мастерской А. Каплера и сейчас учусь на IV курсе.

Но вот беда (а в том, что это беда, вы убедитесь позже): не порываю связь с жизнью, пишу очерки, рассказы, репортажи для газет и журналов, сценарии для документальных фильмов. Так, в 1958 году я поехал на Север, туда, где воевал, написал очерк «У ворот

океана», сценарий о жизни молодых моряков. По этому сценарию Центральная студия документальных фильмов поставила фильм. На следующей год побывал у наших славных подводников, напечатал ряд очерков, написал документальный сценарий «Бортовой 812», который опять-таки был принят к постановке.

В газете «Советская Россия» появилась заметка о династии адмиралов Бутаковых. Меня эта тема взволновала; начал ее разрабатывать, собрал материал, поездил, разыскал людей. В результате родился сценарий «Морская душа». Последнее время я вместе с однокурсником П. Финном работал над сценарием, разоблачающим сектантов-пятидесятников.

Совсем недавно я, операторы Е. Легат и Н. Даньшин вернулись с Севера — маршрут нашей поездки простирался вплоть до Северного полюса. Так появились очерки «В краю полярного дня», опубликованные в газете «Литература и жизнь», а затем фильм «Заполярные вечера».

Почему же все-таки эту свою литературно-сценарную работу я назвал бедой?

Да потому, что в институте начали раздаваться упреки. Вот, мол, студенты-сценаристы, по существу, становятся спецкорами в газете, непозволительно много времени уделяют работе над «побочными» сценариями.

Поверьте, очень неловко себя чувствуешь, когда пишешь заявление с просьбой дать отпуск для поездки на съемку, за материалом. Такие мои просьбы обычно удовлетворяли, но не всегда охотно. Думается, что все это — результат недоразумения. Ведь лучшая аттестация для студента — сценарии, принятые в производство. Создание сценария — то, для чего мы учимся, чему посвящаем жизнь.

Не правильнее ли прийти к такому выводу: на сценарный факультет принимать только тех, кому есть что сказать в искусстве, у кого есть своя тема, своя творческая биография. Трудно рассчитывать на воспитание талантов инкубаторным способом, взяв даже одаренного юношу со школьной скамьи и прививая ему навыки кинодраматургического ремесла. Ведь жизненных наблюдений у такого студента хватит только на создание сценарных этюдов на первом или втором курсе.

Вот почему, мне думается, профессиональные дисциплины надо преподавать в институте с третьего-четвертого курса, а первые два года обучения посвящать литературным опытам. Надо всячески поощрять сотрудничество студентов в печати, телевидении, на студиях.

Так я понимаю связь обучения с жизнью.

Необходимо усилить и связь института с кинопроизводством. Я, например, за все годы учения лишь два-три раза был по нескольку часов на «Мосфильме» и студии имени М. Горького. Ни разу не довелось мне по-настоящему проникнуть в лабораторию режиссера-постановщика, в его работу над литературным сценарием,— словом, я не знаю практических требований тех, кто дает экранную жизнь нашим произведениям и делает их достоянием миллионов зрителей.

Далее. Если студент освоил весь материал курса, имеет самостоятельные работы, а то и высшее образование, полученное в другом вузе, — нужно ли его вести по всем этапам обучения? Не лучше ли предоставить ему возможность заниматься по индивидуальному пла-

ности, найти свой путь к мастерству.

При этом в коллективных занятиях студенты лучше узнают друг друга, сближаются, объединяются. А это так важно для творческого вуза!

Конечно, мастер вправе рассчитывать на полное доверие ученика, иначе воспитывать его невозможно. Но очень полезно присматриваться и к «чужим» занятиям, знакомиться с бесконечным разнообразием творческих приемов руководителей мастерских. Не надо раз и навсегда вручать судьбу пятнадцати или двадцати учеников непременно о д н о м у мастеру. Иногда тому или иному студенту надо дать возможность перейти в другую мастерскую...

Я не знаю, как сейчас строится учебный процесс на режиссерском факультете. Советую устраивать о т к р ы т ы е з а н я т и я ведущих мастеров д л я с т у д е н т о в в с е х к у р с о в, всех факультетов.

Б. Медовой

(сценарист)

— Мало выпускает ВГИК сценаристов, да и из них лишь немногие продолжают ту работу, к которой готовились, остальные разбредаются кто куда. Почему?

Думаю, в значительной мере потому, что еще при приеме в институт не были достаточно оценены и верно угаданы их творческие возможности, их пригодность именно к труду кинодраматурга.

Приемные комиссии часто переходят от одной крайности к другой: то принимают только «зеленых» десятиклассников, то только людей с производства. А ведь одно наличие стажа и жизненного

опыта не гарантирует умения драматургически осмыслить свои наблюдения, мысли, образно их выразить. Способные, талантливые люди могут быть и среди десятиклассников и среди людей более зрелого возраста. Главным критерием для отбора во ВГИК должно быть наличие у абитуриентов и верного видения жизни, и своей творческой позиции. Короче, должен быть талант! Вот он-то и должен быть по возможности выявлен на приемных испытаниях. Если же позже — на первом или втором курсе — выясняется, что надежды, возлагавшиеся на студента, не оправдываются, следует смело и решительно с ним расстаться, помочь ему определить более подходящую для него сферу деятельности, помочь стать на верный путь.

Хочу еще сказать о том, что крайне осторожно и сугубо индивидуально нужно подходить к приему в институт юных представителей уважаемых кинематографических семей. Не всегда таланты к ним переходят по наследству. Радостно, что некоторые из них, подобно молодому Шенгелая и другим, оказались настоящими художниками кино. Однако велик, по-моему, процент киносыновей и кинодочек, которые, не проявив способностей режиссера или актера, упорно стремятся стать киноведами, хотя и для этого одного желания продолжать «семейные традиции» недостаточно...

А. Ниточкин

(оператор)

—*Мне кажется*, что следует внести некоторые коррективы в принцип приема на операторский факультет.

ну, сдать экстерном положенные предметы и даже дипломную работу? Если может, пусть он кончит ВГИК на один-два года раньше своих однокурсников!

Словом, к делу подготовки творческих кадров следует и подходить творчески!

В. ГУЗАНОВ,

студент IV курса сценарного факультета ВГИКа

ЭТОМУ МЕНЯ НЕ УЧИЛИ...

После обсуждения на курсе сценарии складывались в шкаф. Все попытки связаться с нашими, вгиковскими режиссерами оканчивались неудачей. Те заняли настолько прочную круговую оборону, что пробить ее не удалось даже совместными усилиями кафедр кинодраматургии и кинорежиссуры. Попытки проникнуть на студии документальных или научно-популярных фильмов также не увенчались успехом. И тогда-то я услышал, что в общественно-политической редакции студии телевидения очень нужны сценаристы.

Я взялся за передачу о большом заводе и сразу же приступил к работе.

Примерно через месяц после сдачи сценария мне позвонили со студии и сказали, что мой сценарий понравился и что я должен поговорить со своим режиссером.

Режиссер был внушителен, но прост до очарования.

Говорил он с пафосом:

— Давно мечтал о таком сценарии, как у вас! Знаете, хорошо, что у вас все раскрывается в действии, в образах, и из них вытекает большая мысль... А то у некоторых авторов герои лишь произносят какие-то скучные слова... И правильно делаете, что художественно описываете место действия... А то вот некоторые пишут: «Идет рабочий», «Работает станок», а куда идет рабочий, зачем работает станок — непонятно ни мне, ни оператору. Молодец! Сразу видно — из ВГИКа!..

Этот разговор воодушевлял. Воодушевляло и то, что уже назначен день съемки. Правда, он несколько раз переносился, но все же однажды я увидел возле завода машину с табличкой «Телевидение».

Оператор проверил, все ли выгружено из машины, а потом подошел ко мне. Между нами произошел следующий разговор:

Оператор (*небрежно*). Да, а что снимать-то будем?

Я (*деловито*). Сегодня, пожалуй, только БРИЗ успеем, ну и подготовительный цех...

Оператор (*еще небрежнее*). Нет, вообще что снимать будем?

Я (*недоумевая*). Но в сценарии все сказано...

Оператор (*хвастливо*). А я не читал...

Я (*ужасаясь и не веря*). Вообще?

Оператор (*легкомысленно*). Вообще. А зачем?

Я растерялся. В институте считалось, что оператор — творческий работник, один из создателей фильма. Однажды в общежитии из комнаты под нами чуть ли не до утра раздавались шум и крики — как потом оказалось, это режиссер и оператор обсуждали план съемок трехминутного эпизода. А этот оператор даже не читал...

Но тут я вспомнил о режиссере...

— А где режиссер? — спросил я.

— Нету, — ответил оператор.

— Еще не приехал?

— А он и не приедет. Зачем?

— Кто же будет руководить съемками?

— Да мы с вами. Вы будете читать свой сценарий, а я снимать. Что-нибудь выйдет...

Я ничего не понимал. Снимать без режиссера, да еще с оператором, не читавшим сценария!.. Но он уже торопил меня, пришлось приступить к делу.

Мы переходили с объекта на объект и снимали. Сперва я и в самом деле читал вслух сценарий, но оператор так нетерпеливо выслушивал мои описания (те самые, о которых говорил режиссер), что я стал просто говорить: «Идет рабочий», «Работает станок»...

Иногда возникали творческие конфликты.

—Кого снимать? Эту?

Оператор бесцеремонно разглядывал пожилую заведующую БРИЗ и досадливо морщился.

— А вот эту нельзя? — показывал он на белокурую девушку.

Сопровождавший нас инженер терпеливо пояснял, что эта девушка оказалась здесь случайно — зашла к подруге.

— Вот и хорошо! — радовался оператор. — Здесь же БРИЗ! Пусть она будет рационализатором и принесет сюда рацпредложение...

— Но она вовсе не рационализатор! — доказывал инженер. — Она в буфете работает...

— А мы не сухие фактографы! — парировал оператор. — Знаете, еще Горький сказал: «Факт — это еще не вся правда!»

— Но по сценарию здесь должно быть снято совсем другое, — перебивал я.

— «Другое» — освещение не позволит, — ответил оператор. — И потом она (кивок в сторону заведующей) не фотогенична. Вы же из ВГИКа, должны знать...

В конце концов я убеждаю снимать то, что нужно по сценарию.

Неожиданно оператор командует подручным:

— Кончай!

— Но здесь еще должен быть снят рационализатор Сергеев, — говорю я.

— Сергеева снимем прямо в цехе. Еще лучше выйдет: «Рационализатор работает по новому методу».

— Но этот кадр как раз и нужен для перехода в цех, — настаиваю я.

— Ничего, монтажно сделаем.

Я соображаю... Конечно, прав я, а не он. Но он уже далеко, приходится спешить дальше и мне...

В суматохе и спорах как-то некогда думать о мизансценах, планах и ракурсах. Все это отдано на откуп оператору.

Так как нет режиссера, то и монтировать приходится мне самому. И вот я сижу с монтажницей и мучительно припоминаю все, что я знаю о монтаже. Кое-что я, конечно, знаю, но здесь этого мало. Здесь нужны практические навыки, а их у меня нет. Я ни разу не сидел до этого за монтажным столом, ни разу не склеил даже двух кусков пленки...

— Разве режиссер не бывает здесь? — спрашиваю я.

— Нет. А зачем?

А. НИТОЧКИН:

Сейчас у поступающих спрашивают главным образом теорию фотографии. Программа приемных экзаменов и программа обучения весьма сходны. Таким образом, при поступлении в институт нужно уже знать то, что проходят на первом курсе. Но на экзамене важно, по-моему, установить другое: каковы творческие возможности будущих операторов.

Может быть, есть смысл предлагать поступающим сделать ряд раскадровок, выслушать, как они сняли бы тот или иной отрывок. Это в какой-то мере позволило бы судить о том, есть ли у них образное мышление, столь необходимое для настоящей творческой работы.

В процессе обучения следует шире знакомить студентов-операторов с опытом мировой кинематографии.

Надо ликвидировать разобщенность факультетов. Сценаристы, например, делают полнометражные сценарии, хотя гораздо нужнее, чтобы они писали короткометражные — для дипломников режиссеров и операторов. То же и у художника. Оформление этюдов, учебных работ студентов осуществляет один штатный художник. А студенты-художники занимаются... раскадровкой будущих полнометражных кинофильмов.

Когда я учился, основным недостатком учебного процесса было то, что мы мало снимали, не работали в контакте с режиссерами, а контакт такой взаимно необходим.

Это я особенно ощутил, когда снимал свою первую картину «Сережа».

Наконец, о наших дипломах. В технических вузах студенты делают дипломную работу на производстве — в цехе, в колхозе, — потом эти работы практически

А. НИТОЧКИН:

используются. У нас же на экраны выходит минимальное количество дипломных работ. Значит, дипломники делают не то, что нужно. Не сразу доверяют нам самостоятельную работу и на производстве: выпускников берут чаще всего на должность второго оператора и в лучшем случае поручают снимать самостоятельно какую-то часть, эпизод. Почему бы не поручить выпускнику института самостоятельно снять хотя бы короткометражку — это позволило бы проверить профессиональное умение молодого специалиста и определить его творческие возможности.

Ю. Файт

(студент IV курса)

— Если операторы стремятся — и они правы! — серьезно изучать режиссуру, то мы, будущие режиссеры, часто ощущаем недостаточность знаний по операторскому мастерству. Крупные мастера-операторы должны читать лекции студентам-режиссерам, ибо нельзя овладеть изобразительной культурой, изучая ее только в плане истории и теории. То же относится и к музыке. Конечно, нужно не просто разбираться в музыке, а знать ее. Это необходимо режиссеру-постановщику.

Говоря о наших дипломных работах, хочу обратить внимание на следующее. Трудно иногда молодым режиссерам достигнуть творческого взаимопонимания с людьми, которые намного старше их не только по возрасту, но и по опыту работы. Поэтому хорошо бы создать на крупных студиях — «Мосфильме», «Ленфильме», имени Горького, Киевской, Тбилисской —

Рушатся мои представления о режиссере, владеющем таинственным искусством монтажа. Здесь это таинство сводится к простой склейке последовательных кадров. Но даже и это не всегда получается — часть пленки оказалась бракованной, некоторые эпизоды вообще не были сняты... И ничего сделать уже нельзя — через час репетиция, через день — передача...

Чтобы хоть как-нибудь исправить положение, тут же, на ходу, переписываю заново чуть ли не весь дикторский текст.

В роли судьи почему-то оказывается тот самый режиссер, который, как мне казалось, должен был и снимать и монтировать фильм. Но все это делал я, поэтому я и чувствую себя повинным во всех недостатках. Их много, и мне кажется, что режиссер вот-вот скажет: «Хватит. Мы договаривались воспеть людей труда, а у вас что?» Но мы досматриваем до конца. Режиссер считает, что фильм в общем-то вышел, но только...

— Вот только как-то камерно получилось. Чего-то здесь не хватает...

Я знаю, чего здесь не хватает. Не хватает хорошо снятых кадров, не хватает грамотного и выразительного монтажа. Говоря по совести, фильм нужно было бы снимать заново. Но режиссер предлагает совсем другое: он вводит несколько выступлений из телестудии.

Этот прием окончательно развалит все, но когда я говорю об этом режиссеру, он отвечает:

— Вы не учитываете специфики телевидения. Увидите — все будет хорошо.

Мне трудно с ним спорить. Действительно, я не знаю ни специфики телевидения, ни производства вообще. А может быть, и в самом деле хорошо получится?..

Но получилось плохо. Правда, передача была признана удачной и через месяц ее даже повторили, но я-то знал, что она могла выйти в десять раз лучше. Когда я смотрел ее, мне было мучительно стыдно за все — за серые, невыразительные кадры, за насильно притянутые друг к другу эпизоды, наконец, за скучнейшие выступления... И мне трудно было понять, в чем же тут моя вина, в чем оператора и в чем — режиссера... А понять это очень хотелось.

...На очередном занятии по мастерству мы обсуждали документальный сценарий нашего товарища. Мы говорили об образах сценария, спорили об удачных и неудачных монтажных переходах, о контрапункте зрительного ряда и дикторского текста. А я слушал все это и думал: «Вот, попали бы эти контрапункты и переходы в руки «моих» режиссера и оператора... Интересно, что бы от них осталось?»

Во время спора с режиссером я сказал ему, что фильм становится похож на халтуру. Он ужасно обиделся...

ВГИК, воспитывая у студентов хороший вкус, требовательность к себе, привил нам нетерпимость к халтуре. Невыразительность или небрежность студенческих работ встречала всегда суровый отпор не только у преподавателей, но и у самих студентов. Это хорошо. Но мы, сценаристы, останавливались на полпути: мы не знали, как из сценария д е л а ю т с я фильмы. О производстве мы имели самое туманное представление. Поэтому при первом столкновении с ним и становились возможными случаи, подобные тому, который произошел со мной. Правда, впоследствии я убедился, что мои «соратники» по первой работе — исключение, что на телестудии работает много серьезных и талантливых режиссеров и операторов.

Ясно мне было одно: моего неудачного дебюта могло и не быть, если бы хоть раз в институте для меня «конечной продукцией» оказался не законченный сценарий, а экранная работа—пусть небольшой этюд на две-три минуты. Делая этот этюд, я прошел бы все стадии: участвовал в разработке режиссерского сценария, вместе с режиссером и оператором работал на съемочной площадке, сидел за монтажным столом и в зале звукозаписи. Конечно, режиссером я не стал бы. Да это и не требуется. Но тогда ни один режиссер, ни один оператор не смог бы мне сказать, что я не знаю пресловутой специфики производства. К тому же эта работа принесла бы мне пользу и как сценаристу — научила бы более точному и выразительному письму, научила бы ставить более конкретные задачи перед режиссером и оператором.

Навыки приходят в процессе самой работы. Так пусть же опыт приобретается еще в стенах института и в случае ошибок страдают оценки в зачетной книжке, а не зрители.

К. БУШКИН,
сценарист

ЗАЛОГ УСПЕХА

Шесть лет учебы во ВГИКе стали шестью годами непрерывных поисков. Мы старались перепробовать как можно больше тем, жанров... Работали над произведениями Толстого, Тургенева, Чехова, Шолохова, Горького, Горбатова, Макаренко. Ставили Сервантеса, Шекспира.

В этом большом списке каждый находил то, что, как ему казалось, отвечает его режиссерской индивидуальности.

Находил или... не находил!

И тогда предлагались для постановок новые произведения: романтические драмы, комедии, фарсы.

Кажется, все очень просто и закономерно — одно не получалось, и продолжать его уже не хотелось, другое, наоборот, удавалось и требовало своего продолжения. На самом же деле все было значительно сложнее, так как, откровенно говоря, мы часто сами не могли точно сказать, чего мы хотим, чего добиваемся. Требовалось большое чутье замечательных педагогов — С. И. Юткевича и С. К. Скворцова,— чтобы увидеть, понять и растолковать нам наши же собственные художественные стремления. Делалось это, как показала жизнь, не безуспешно: когда пришло время готовить дипломные работы — наши первые фильмы,— у большинства из нас уже был более или менее точно очерченный круг жанровых и тематических интересов.

Институт в нас верил, позволял нам искать, поддерживал наши искания.

Последние два года — мы на студиях. Счастливое время, пора самостоятельного творчества!

Мы, молодые творческие работники, своими будущими фильмами должны оправдать надежды, возлагаемые ВГИКом, нашими учителями, страной.

В. БЫЧКОВ,
режиссер

Ю. ФАЙТ:

дипломные мастерские. Это будут объединения, в которые войдут молодые режиссеры, уже работающие на производстве, и приходящие на студии выпускники ВГИКа.

С. Кулиш

(оператор)

Совершенно необходимо увеличить срок операторской практики. У режиссеров она длится шесть месяцев, а у операторов почему-то два. Что можно сделать за столь малый срок? Некоторые охотно присоединяют к нему свой двухмесячный отпуск, но и за четыре месяца много не успеешь: картина делается около года. Разумнее было бы, чтобы студенты-операторы с третьего или четвертого курса целый год работали на производстве. Это даст им возможность не «наблюдать», а действительно участвовать в создании картины от начала до конца съемочного периода.

Операторское искусство тесно связано с техникой, но оно остается при этом искусством. Оператор прежде всего должен быть творческим работником. Творчество всегда предполагает наличие глубокой культуры. Так почему же зарубежную литературу, русскую литературу читают на режиссерском и сценарном факультетах и не читают на операторском? Почему на операторском факультете так бегло, вскользь, «вообще» знакомят студентов с режиссурой? И совершенно необходимо преподавать операторам рисунок. Стоило бы включить этот предмет в число экзаменационных дисциплин.

Н. Ушакова

Работы молодых художников

В 1938 году при Всесоюзном государственном институте кинематографии был создан художественный факультет. Его возглавил Федор Семенович Богородский. Более двадцати лет руководил он факультетом, заботясь о всесторонней профессиональной подготовке художников кино. Он привлек к преподаванию на факультете Г. Шегаля, Ю. Пименова, П. Котова. Искусству художника фильма призваны были обучить молодежь И. Шпинель, Б. Дубровский-Эшке, А. Птушко, И. Иванов-Вано.

Ф. Богородским и его помощниками по кафедре и факультету была разработана система подготовки художников кино, основанная на глубоком изучении живописи, рисунка, композиции, на воспитании в молодых людях творческих данных, необходимых кинохудожнику, как одному из создателей фильма.

Художественный факультет Института кинематографии подготовил несколько выпусков. Те, кто впервые встал к мольбертам в 1938 году, сейчас составляют уже среднее поколение художников кино, на их творческом счету уже более десятка фильмов. Они сейчас выполняют наравне со «стариками» основную часть производственной программы каждой киностудии. Художники, получившие образование во ВГИКе, успешно работают и в других областях изобразительного искусства — станковой живописи, графике, театральном искусстве.

Но самые последние, самые молодые ученики Богородского только начинают свой творческий путь. О них и хочется рассказать в этих заметках.

•

На киностудии «Мосфильм» успешно дебютировали в картине «Поэма о море» молодые художники А. Борисов и И. Пластинкин. Их первая работа была на редкость сложным испытанием. Великий мастер кинематографии Довженко требовал от них тонкого проникновения в драматургический замысел произведения и зрелой художественной мысли. Едва сойдя со студенческой скамьи, они окунулись в обстановку работы над многоплановой поэтической картиной. Борисов и Пластинкин превосходно выполнили задания Довженко.

Надо сказать, что у них для этого были все данные. А. Борисов уже в своей дипломной работе—«Попрыгунье»— заявил о себе как о художнике тонкой живописной манеры. Он сумел передать в эскизах атмосферу чеховского рассказа, его психологическую углубленность и лирику. Эскизы Борисова отличались изяществом, утонченностью формы, пристальным вниманием к деталям, интересными композиционными решениями.

Студенческие работы И. Пластинкина раскрывали в нем хорошего рисовальщика, чей штрих и линия были крепки, энергичны, точны. Живопись Пластинкина более насыщена по цвету, более резкая, чем у Борисова. Казалось, ему близки темы эпического плана, дающие простор для построения изобразительных композиций, в которых художник разнообразно сочетал массы людей и архитектурные элементы.

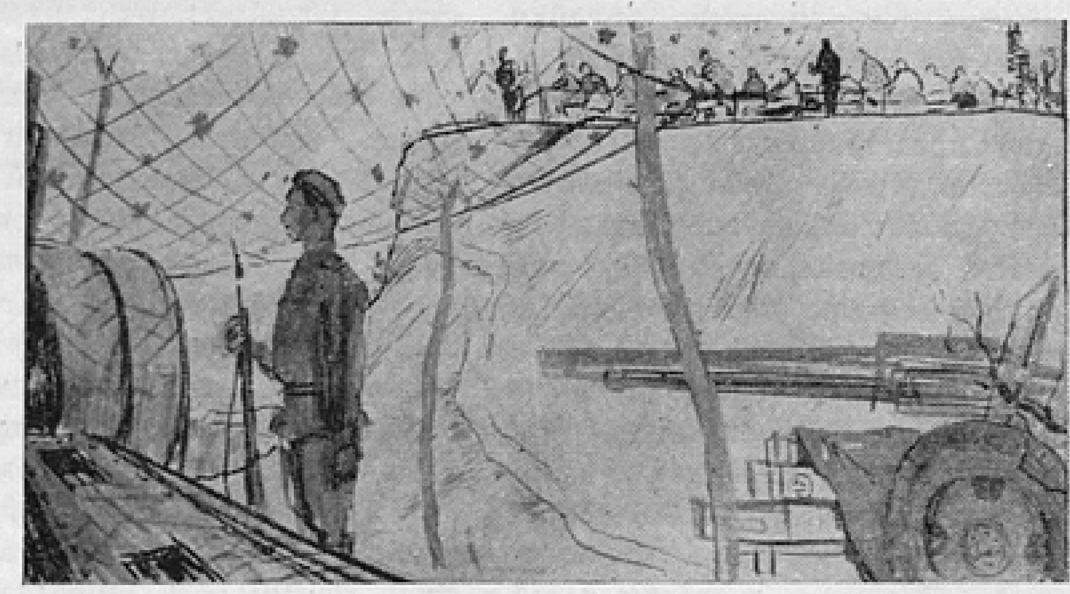
И вот эти два художника встретились в работе над фильмом



Эскиз декорации «Двор Федорченко» к фильму «Поэма о море». Художники А. Борисов и И. Пластинкин



Эскизы декораций художника А. Борисова к фильму «Повесть пламенных лет»



«Поэма о море». Широко развитая эпическая тема современности была решена в сценарии Довженко с присущим этому мастеру поэтическим пафосом и философской углубленностью. Ярко выраженное новаторство драматургии Довженко в трактовке событий современности требовало от художников соответствующей изобразительной формы.

Придавая зрительной стороне фильма исключительное значение, А. Довженко стремился к тому, чтобы к началу съемок все его помощники, и в первую очередь художники, увидели фильм воочию: в зарисовках кадров, целых эпизодов, главных и второстепенных персонажей. По его заданию и вместе с ним Борисов и Пластинкин ездили на Каховскую ГЭС, по Украине, на места действия фильма, рисовали и писали с натуры. Здесь художникам помогла большая живописная школа, полученная в институте. Ими было сделано множество рисунков, предварявших непосредственную работу над эскизами к фильму.

Эскизы Борисова и Пластинкина к фильму «Поэма о море» воплотили в себе то, что молодые художники увидели в живой действительности как бы глазами автора сценария, страстно любившего советскую жизнь. Часто беседуя с Довженко и работая под его непосредственным руководством, Борисов и Пластинкин искали изобразительную форму не только для воплощения конкретного действия сценария, но и стремились передать то поэтическое ви́дение действительности, которое получило наилучшее выражение в эпизоде «Воспоминания генерала Федорченко».

Довженко стремился к тому, чтобы эти воспоминания были как бы затянуты дымкой времени. Он подсказывал художникам такую изобразительную форму, в которой основной мотив действия ассоциативно соединялся с картинами детства. Так родился экранный триптих «Мать у колыбели сына», где центральный образ сочетается с картинами горящего села и конной атаки.

В условном ключе художники решали и другие кадры воспоминаний: «Первые шаги сына», «Отрочество». В последнем, следуя замыслу Довженко, художники нашли предельно обобщенную

форму сцены — изобразили героя, плывущего по тихой реке в легкой лодке со свечой в руках. Такое решение символически раскрывало образ «ладьи жизни», как называл эту сцену А. П. Довженко.

В декорациях фильма Довженко хотел воплотить величие созидательного труда советских людей. Поэтому, разрабатывая эскизы строительства Каховской ГЭС и нового села, художники передавали масштабность гигантской стройки. Их эскизы монументальны, в них передан пафос созидания, они приподняты по звучанию.

Правдивость и образность отличают декорационные решения объектов «Двор Федорченко», «Хата Федорченко», вызывающие представление о ясном и светлом душевном облике обитателей дома. Такое же ощущение покоя и согласия в большой дружной семье вызывает обстановка «Хаты Кравчины».

В эскизах к «Поэме о море» Борисовым и Пластинкиным хорошо передан национальный колорит Украины. Художники почувствовали поэтическую влюбленность Довженко в пейзаж своей родины.

После «Поэмы о море» Борисов и Пластинкин работают уже врозь. А. Борисова увлекает народная музыкальная драма Мусоргского «Хованщина». Он делает серию эскизов, в которых вновь сказывается его хорошая живописная манера. Сейчас Борисов работает над фильмом «Повесть пламенных лет» также по сценарию Довженко.

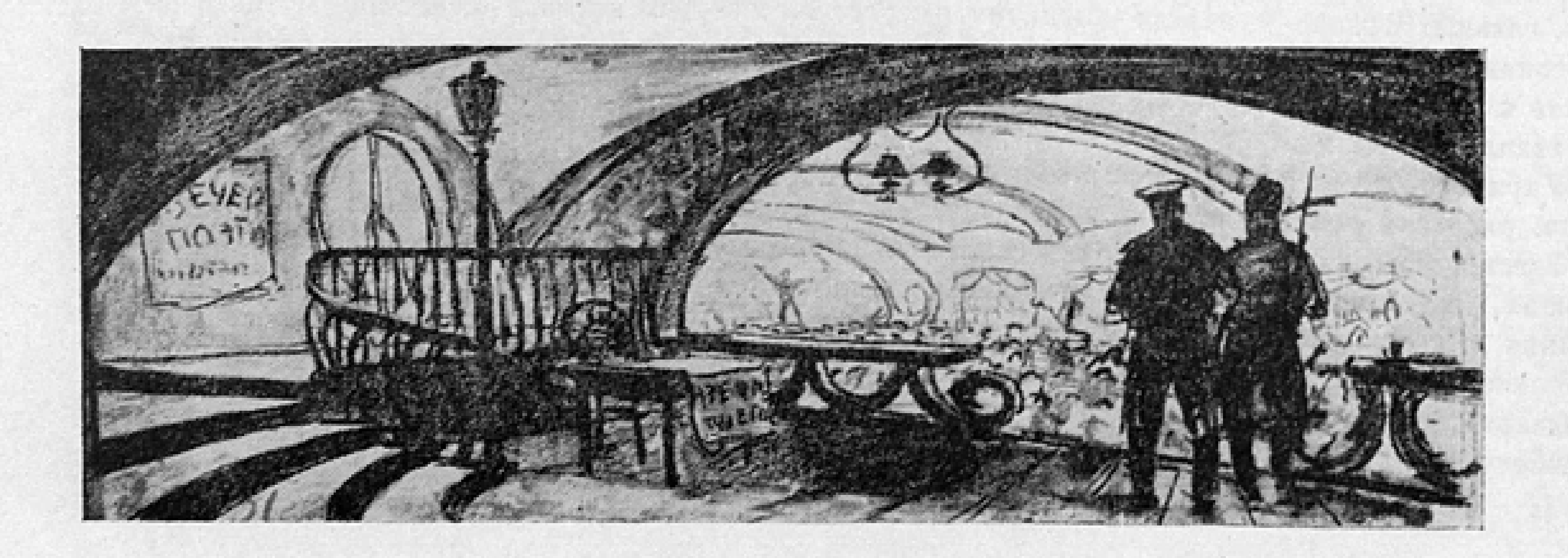
Условия работы на киностудии требуют от художника интерпретации произведений разнообразной тематики. Это оказывает благоприятное влияние на молодые творческие силы — расширяет кругозор, повышает изобразительную культуру, заставляет быть изобретательным в поисках выразительных средств.

Темы современности перемежаются в творчестве молодых художников с темами историческими. Одним из таких художников, для творчества которых характерно тематическое разнообразие, является Л. Шенгелия.

Еще будучи студентом ВГИКа, Л. Шенгелия начал самостоятельную работу над оформлением картины «Третий удар». Его последующие работы в картинах «Тарас Шевченко» и «Адмирал Ушаков» раскрыли в нем художника острой кинематографической композиции, большой выдумки и характерной графической манеры. Л. Шенгелия — художник-график. Его линия подвижна, штрих энергичен, экспрессивен. В этом смысле показательны его эскизы к фильмам «Дело «пестрых», «Поэт», «Шли солдаты» и «Накануне».

Любопытно проследить, как художник решает тему современности в фильме «Дело «пестрых». В противопоставлении новой Москвы с ее высокими зданиями, просторными улицами старой Москве закоулков и ветхих домишек он ищет ключ к образному раскрытию темы фильма. Художник хорошо передает стилевые и жанровые особенности произведения, его приключенческий дух.

С большим вкусом выполнил Л. Шенгелия эскизы к фильму «Поэт». Романтика первых лет революции, преломленная через мироощущение поэта Тарасова, героя фильма, подсказала художнику и характеристику среды действия. Праздничная нарядность первомайских улиц лаконично передана развевающимися по ветру алыми стягами, занимающими почти всю плоскость кадра. Художник часто прибегает к вертикальным композициям, усиливающим экспрессию сцены. В камерных эпизодах продуманная компоновка интерьера помогает режиссеру создать интересные мизансцены. Так, например, в декорации «Кафе поэтов» характер интерьера — полукруглая арка, замыкающая композицию и делающая низким потолок, небольшая эстрада, ряды столиков — помогает раскрыть драматургию эпизода. Здесь художником найдена атмосфера сборищ



Эскиз декорации «Кафе поэтов» к фильму «Поэт». Художник Л. Шенгелия



Эскиз декорации «Фронт» к фильму «Шли солдаты». Художник Л. Шенгелия

литературной богемы, жалкой в своих претензиях на изыск.

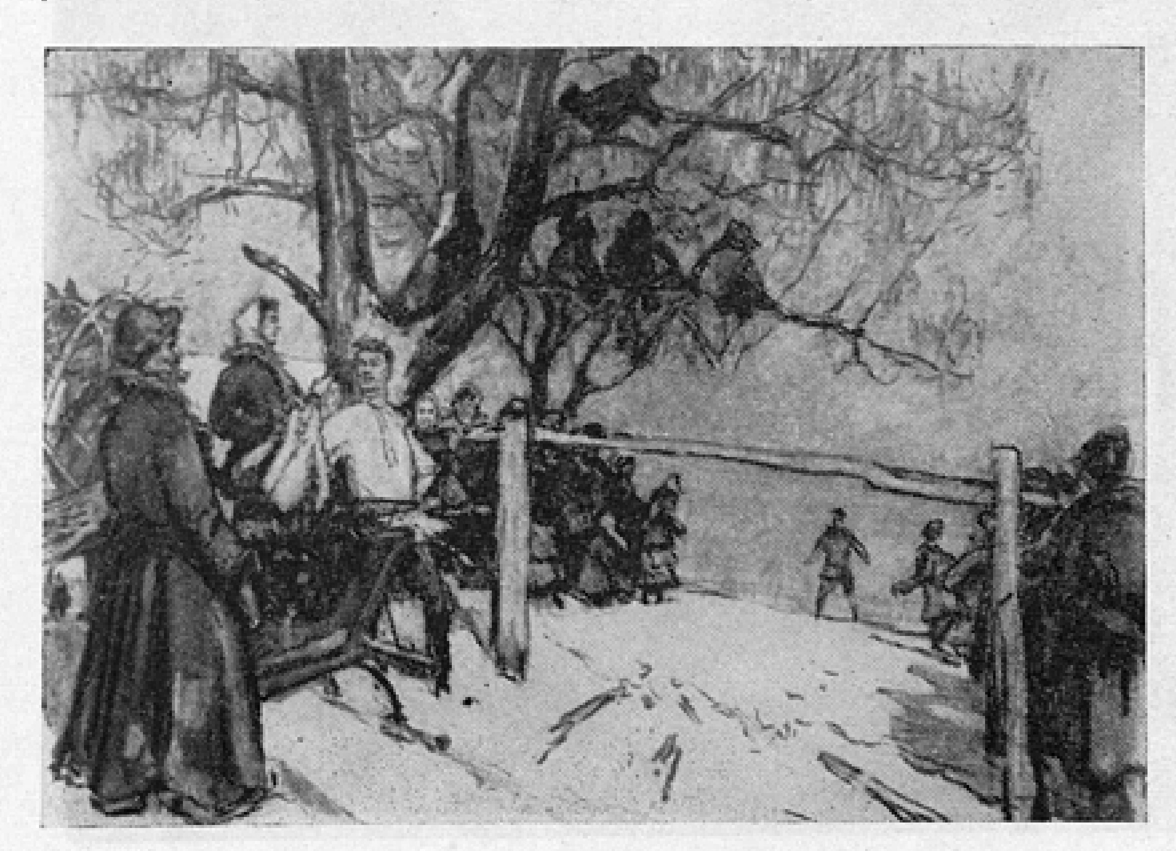
В эскизах к фильму «Шли солдаты» Л. Шенгелия нашел удачный прием для раскрытия антивоенной сущности картины. Символом войны становится образ черного воронья, кружащего над полем битвы. Форма выражения художником темы подчеркнуто резкая. Человек в окопах, опутанных колючей проволокой, гневно в порыве отчаяния поднял кверху руки. В них зажата винтовка. Кажется, человек хочет далеко отбросить ее от себя. Он кричит, призывая кончать войну. Чувством гнева дышат эскизы Шенгелия к эпизодам «Фронт» и «Расстрел». Они передают внутреннее напряжение действия.

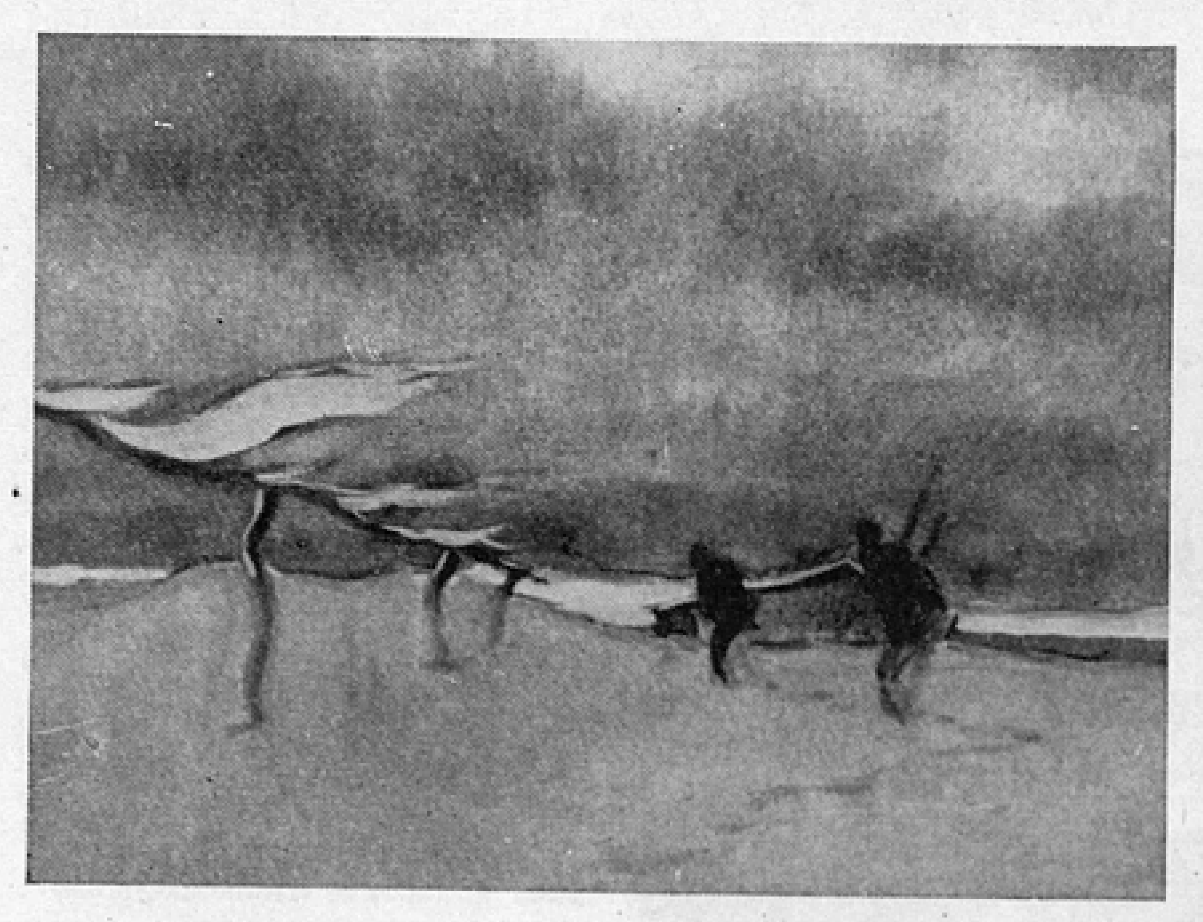
Эскизы к картине «Накануне» показывают лирическую сторону дарования Шенгелия. В комплексе «Усадьба Стаховых» художник сумел передать прелесть русской природы. Его композиции «Сад», «Свидание», «Часовня» полны обаяния, тонкой лирики. Рисунок Шенгелия здесь изящен, образы героев психологически углублены. Разнообразны, свободны по манере эскизы «Венеция». Они то монументальны и строги в передаче классических древностей Италии, то дышат весельем, сутолокой карнавала. В эскизах карнавала рисунок легкий, подвижный; карандаш художника будто летает по бумаге, фиксируя то изящную фигуру венецианки, то характерную деталь архитектуры, то облик разношерстной толпы. Здесь видна Италия, веселый, легкий нрав народа, пленившего Тургенева.

Опыт работы Л. Шенгелия говорит о широте творческого диапазона молодых художников кино. Но современность все же является главной, основной темой их творчества. Этой теме посвятили свой труд художники Ф. Ясюкевич, К. Степанов, И. Новодережкин.

Интересны эскизы Ф. Ясюкевича к картине «Полюшко-поле». Художник находит живые краски для передачи атмосферы колхозной деревни. Его эскизы живописны, в них есть чувство цвета. Правда, они, может быть, излишне спокойны в композиционном отношении. Лучшие графические эскизы Ясюкевича к фильму «Трое вышли из леса» помогают выразить внутреннее состояние персонажей фильма. Художник находит средства для раскрытия характера скромной, трудолюби-

Эскиз художника Ф. Ясюкевича к фильму «Хлеб и розы» («Масленица»)





Эскиз художника К. Степанова к фильму «Сорок первый» («На острове»)

вой Юлии, для обрисовки неустроенности жизни Сергея.

В работах К. Степанова нашли сочетание лирика и насмешливость, сказочность и быт. Его эскизы всегда лаконичны по форме, полны воздуха, простора. Детали в них скупы, цвет скромный, мягких, приглушенных тонов. Вместе с художником В. Камским К. Степанов сделал эскизы к фильму «Сорок первый». Они отличаются романтичностью в трактовке темы, тонким колоритом. Эскизы к «Сорок первому» дышат воздухом моря, в них как будто свистит ветер, несется сухой песок. Аромат повести Б. Лавренева передан здесь тонко и эмоционально.

Художник И. Новодережкин окончил Институт кинематографии в 1952 году. Придя на киностудию «Мосфильм», он начал работать в содружестве с опытным производственником С. Воронковым и за сравнительно короткий срок принял участие в создании нескольких картин. Уже в одной из своих первых работ — эскизах к фильму «Первые радости» — художник обнаружил острое кинематографическое вйдение. Он решает цвет большими пятнами, насыщенными по звучанию, его работам присуща горячая цветовая гамма. В этом отношении интересен его эскиз «Дом Мешкова» (фильм «Первые радости»). Высокие глухие ворота, безвкусно украшенные витиеватой резьбой, такой же тяжеловесный дом с башенками, галерейками, узкими переходами. Эскиз выдержан в сочных тонах желтого и красного. В аляповатой окраске дома сквозит претенциозность его хозяина, стремящегося продемонстрировать свое богатство.

Из картины в картину совершенствуется художественная манера Новодережкина. Она становится все более определенной и индивидуальной. В 1958 году художники Новодережкин и Воронков принимают участие в работе над картиной «Моабитская тетрадь». Постановка этого фильма не была осуществлена, но в ней обнаружились новые черты дарования Новодережкина — его способность решать темы трагического содержания, умение выразить их в публицистически заостренных композициях. В полную меру новые особенности твор-

Эскиз декорации художника И. Новодережкина к фильму «Первые радости»



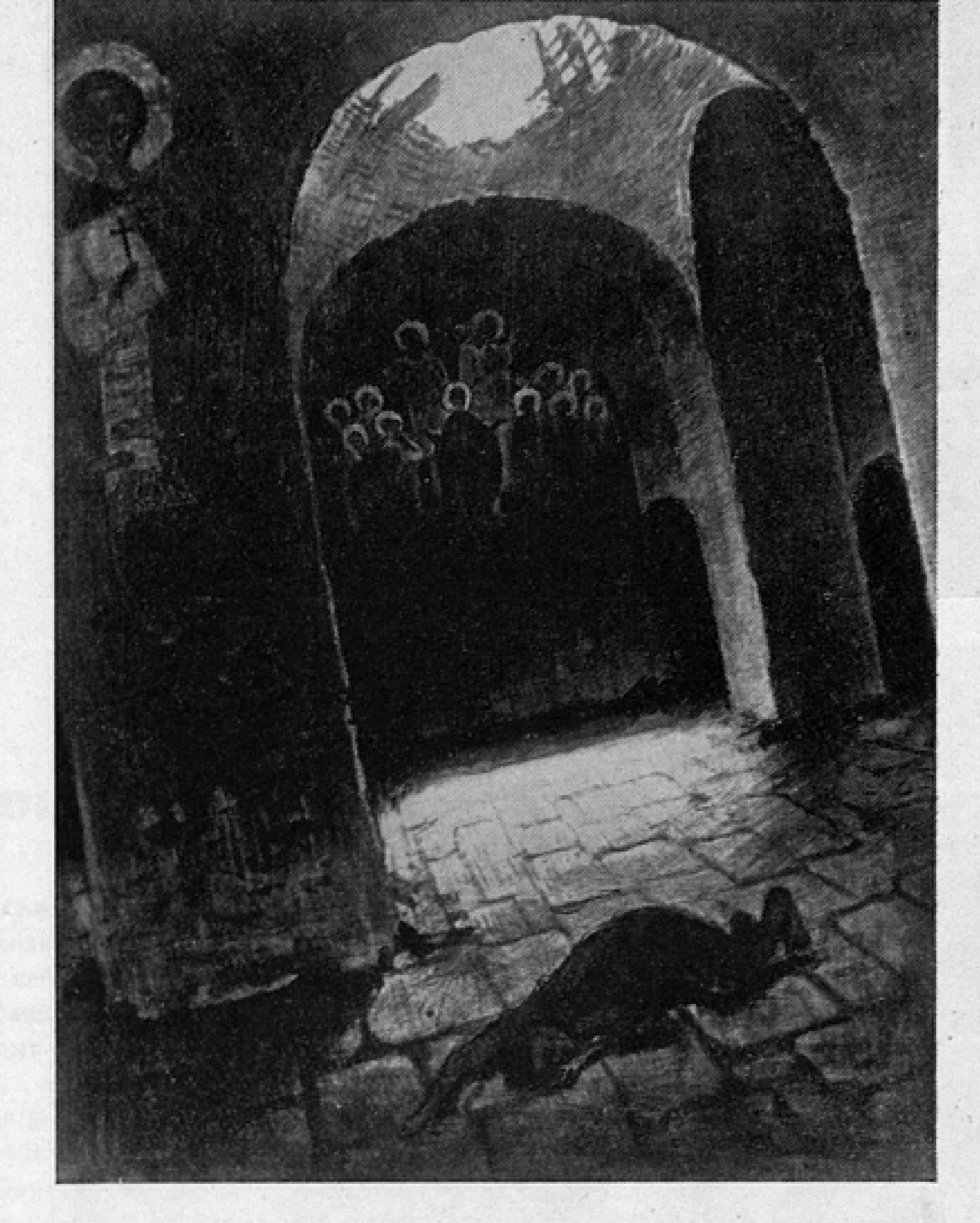
ческого стиля художника проявились в его работе над фильмом «Судьба человека».

Упорные поиски формы, выразительности кадра для передачи трагического содержания рассказа Шолохова сопутствовали Новодережкину в его работе над «Судьбой человека». Это нашло выражение в многочисленных вариантах кадров и сцен. Решения, к которым он пришел, говорят о том, что художник нашел средства раскрыть в изобразительной форме эмоциональный строй и дух этого произведения.

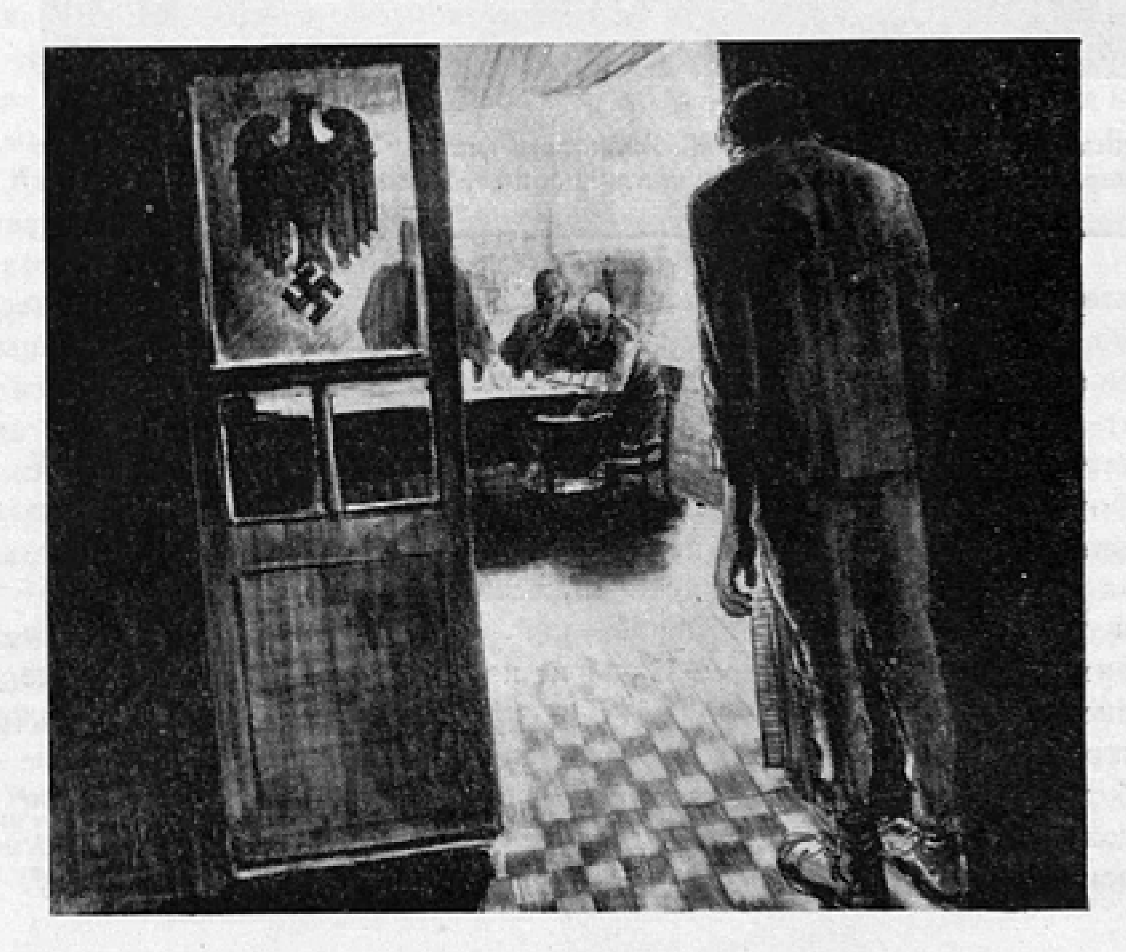
В решении Новодережкиным декорационных комплексов фильма «Судьба человека» видно умение художника заострить свое внимание на основных, самых ответственных моментах сценария — эпизодах в концлагере. Эти эпизоды находят в интерпретации художника яркое, законченное выражение, его эскизы «Лагерь смерти» дышат трагической силой.

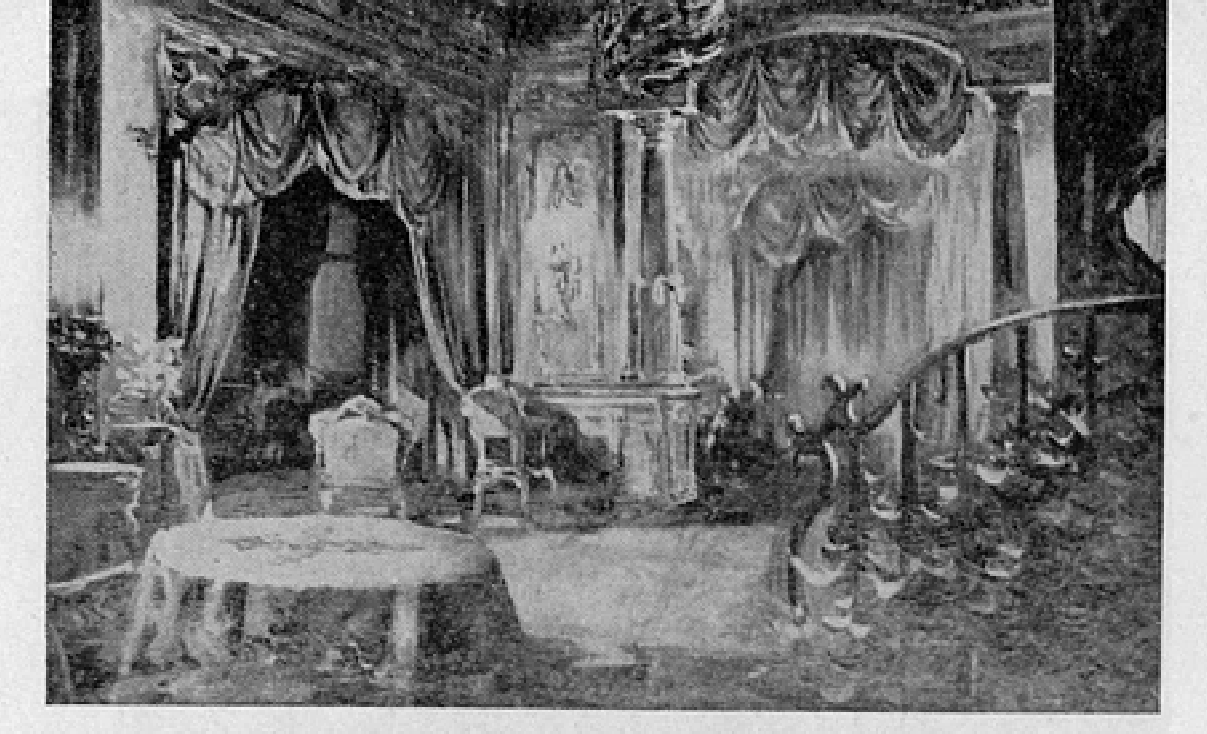
Вот один из них — «Лагерь Б-14»: проход Соколова по двору лагеря. Его вызвали к коменданту. Он знает, что́ его там ждет... Человек идет по узкому проходу между стеной барака и колючей проволокой. Над ним — сверху, сбоку, везде — колючая проволока. Ее щетинистые квадраты расчертили небо зловещей решеткой. А за ней — черная труба крематория, густой серый дым. Эта труба, эти переплеты проволоки присутствуют во многих эскизах-кадрах фильма. Художник умышленно акцентирует внимание на таких деталях — они становятся символом фашистского строя, его знаком.

Художнический почерк Новодережкина в эскизах к «Судьбе человека» определенен и закончен. Это резкая, локальная по цвету графика, четкие градации белого и черного. Отобранность выразительных средств ха-



Эскизы декораций художника И. Новодережкина к фильму «Судьба человека» (вверху — «Церковь», внизу — «Комендантская Мюллера»)







Эскизы декораций художника С. Волкова к фильму «Идиот» (вверху — «Гостиная Настасьи Филипповны», внизу — «Набережная»)

рактеризует лучшие его эскизы. Одна деталь «держит» всю композицию. Необычный ракурс усиливает эмоциональное воздействие в каждом эскизе.

Форма раскрытия авторского и режиссерского замысла, передача художником своего отношения к материалу здесь активна, проникнута единым чувством. Наравне с талантливой режиссурой, актерской игрой, превосходной работой оператора искусство художников в картине «Судьба человека» несомненно способствовало достижению столь высокого результата на экране.

С. Волков с первых шагов самостоятельной работы на киностудии зарекомендовал себя необычайной трудоспособностью, умением предложить режиссеру множество различных решений декораций. Свои лучшие работы—эскизы к картинам «Идиот» и «Белые ночи» — художник создавал под руководством И. Пырьева. Конкретность ви́дения зрительного образа героев и среды, свойственная этому большому мастеру, его темперамент, страстная увлеченность работой помогли молодому художнику в поисках наиболее яркого и точного воплощения стиля фильма.

Эскизы Волкова отличаются сдержанностью в цвете, приглушенной зеленовато-серой гаммой, большой проработанностью фактуры и архитектурных особенностей декорации. Однако перегруженность деталями и однообразие цвета иногда снижают впечатление от работ С. Волкова. Более смелый подход к материалу, более свободное его воплощение помогли бы молодому художнику.

•

В этих заметках мы попытались сделать краткий обзор наиболее интересных работ молодых художников, окончивших Институт кинематографии и работающих на киностудии «Мосфильм».

За пределами статьи осталось творчество многих других художников-вгиковцев, успешно работающих на других студиях. Это тема другой статьи.

Творчество молодых художников-мосфильмовцев подсказывает, что из практики киноискусства уходят остатки примитивной «оформительской» манеры. Теперь в задачу художника фильма входит не только создание декорационного комплекса кинокартины, но в первую очередь — нахождение изобразительного строя произведения, разработка вместе с режиссером и оператором постановочного сценария — художественного проекта фильма, в котором изобразительная экспликация играет важную роль.

Современный кинематограф обладает теперь большими возможностями в передаче цвета. Широкий экран раздвинул рамки кадра, дал киноискусству новые выразительные средства. Все это требует от художника еще более свободного владения своими изобразительными средствами.

Рецензии и заметки

Н. Игнатьева

Верно ли рассказана „Простая история“?

Фильм «Простая история»* сразу вводит зрителя в атмосферу той жизни, которую — неожиданно для самой себя — предстоит изменить солдатской вдове Александре Потаповой, а попросту Саше. Дело происходит несколько лет тому назад. В колхозе «Заря», что объединяет три деревни в сто двадцать шесть дворов и восемьдесят пять трудоспособных колхозников, сменилось шестнадцать председателей. Выбирают семнадцатого... Режиссер и оператор выразительно показывают обстановку этого собрания, где все томятся от нестерпимой скуки, ибо им безразлично, кого выбирать сегодня — Гуськова или Лыкова,— народ изверился в «председателях», от которых нет никакого толку. И вдруг раздается голос — взволнованный и тревожный: «Ведь мы же всю эту землю в руках своих перетерли». Как же не позаботиться о хорошем хозяине, о настоящем порядке?! В первом же эпизоде режиссер и актриса Нонна Мордюкова, следуя авторскому замыслу, заявляют интересный, крупный характер. «Напористая баба», — говорят про таких в народе. Активность Саши продиктована отнюдь не какими-то корыстными соображениями, не личной выгодой, а желанием изменить существующее положение вещей, сделать труд людей действительно радостным и полезным.

Н. Мордюкова создает многогранный образ, вносит в него самые различные оттенки. Ее Саша, боевая, языкатая, в чем-то даже дерзкая баба, может быть и застенчивой, скромной, робкой... С явной растерянностью обращается она к матери: «Вставай, мамань. Меня в председатели выбрали». И это не игра, не поза — Саша действительно растеряна и смущена неожиданным оборотом дела. Справится ли, выдюжит, сумеет ли поднять за собой народ?

И не только эти мысли сейчас в голове у Александры. Надо отказаться от прежних привычек, от того бездумного и беззаботного житья, которым еще вчера она жила легко и свободно. Сегодня уже стремглав не бросишься вслед за подружками в сельмаг «за марикеном», и не оставишь без внимания двусмысленную, обидную шутку, и не позволишь себе продолжать «баловство» с Иваном — ты обязана свято хранить авторитет председателя. Ведь отныне ты ответственна не только за себя, но и за других. От того, как поведет себя Саша, от ее умения, настойчивости, энергии зависит успех дела, зависят в конечном итоге судьбы людей.

Так возникает, намечается в картине большая и очень нужная тема, последовательно прослеженная сценаристом,— тема человека, возложившего на свои плечи трудную, но благородную заботу о народном благе, человека, почувствовавшего свою личную ответственность за то, как будет развиваться колхозная жизнь. И здесь фильм мог бы подняться до очень широких обобщений. Потому что вопрос Саши Потаповой — «как же сделать, чтобы людям жилось лучше?» — это главный вопрос нашей жизни, сегодняшнего дня. Мы строим коммунизм, общество будущего, но мы не забываем и о тех, кто живет сегодня. Мы думаем, как ответить на их сегодняшние запросы и нужды, на их

* Автор сценария Б. Метальников. Режиссер-постановщик Ю. Егоров. Главный оператор И. Шатров. Художники М. Горелик, С. Серебреников. Композитор М. Фрадкин. Звукооператор В. Хлобынин. Киностудия имени М. Горького, 1960.



«ПРОСТАЯ ИСТОРИЯ»

потребности. Драматург Б. Метальников чутко уловил главную заботу нашей современности и столь же верно сделал носителем ее простого человека, рядовую колхозницу. К себе прежде всего обращает вопрос «как сделать жизнь людей лучше?» Саша, целиком захваченная новыми, непривычными, трудными мыслями: «Я раньше думала, что всех моих и забот, что посеять вовремя, убрать вовремя — ан нет».

И, как нам кажется, удача актерской работы Нонны Мордюковой прежде всего определяется тем, что актриса хорошо поняла авторский замысел, в «простой истории», рассказанной Б. Метальниковым, она увидела основное. Ее Александра — тот самый человек, который не склонен поддаваться скептическим настроениям, нытью; засучив рукава, она сама берется за дело, потому что оно нужно людям.

В сценарии именно эти черты образа выявляли существо характера Саши, определяли ее поведение, ее активность: «Жива не буду, а добьюсь для них хорошего!» И как важно, необходимо было не только закрепить, но развить, усилить в режиссерской трактовке, используя безграничные возможности кинематографического искусства, эту р е ш а ю щ у ю, основную линию произведения. Раскрыть ее в первую очередь через отношения героини с окружающими людьми, открыть в Саше не только рачительную хозяйку, но и организатора, воспитателя, своего рода «инженера человеческих душ». Это тем более интересно было сделать, что перед режиссером открывалась увлекательная возможность показать, как, обращаясь к сознанию других, Александра невольно подтягивается сама, предъявляет к себе уже иные, новые требования.

Однако смотришь картину дальше, и у тебя появляется ощущение потери фильма в чем-то главном, подмены порой основной темы боковым, второстепенным.

Почему это произошло? Ведь «Простую историю» создавал серьезный, интересный авторский коллектив: кинодраматург Б. Метальников, режиссер Ю. Егоров, оператор И. Шатров. Они добились многих удач...

Не будем упрекать Юрия Егорова в том, что он не понял, сколь важно было для воплощения идейного замысла сценария показать взаимоотношения председателя и народа. Это был бы слишком серьезный да и, в общем, несправедливый упрек. Другое дело, что он не так понял здесь свою задачу как постановщика фильма.

В «Простой истории» второй план играет большую роль. И в фильме он должен был быть выписан с особой тщательностью. Потому что мы только тогда поверим в значительность того, что сделала Саша, когда сами удостоверимся в реальных переменах в жизни колхозников, когда увидим это прежде всего через характеры людей.

Но как раз второстепенные персонажи, те, кто составляет народную массу, даны в картине бледно и невыразительно. Вряд ли запомнится зрителю кто-либо из людей, окружающих Александру Потапову, работающих с нею бок о бок. Здесь нет ярко очерченных фигур, в лучшем случае это контуры того или иного характера, почти нет сцен, которые говорили бы об интересном и тщательно выполненном режиссерском решении.

Сценарий Б. Метальникова требовал глубокого психологического прочтения, самого внимательного и тонкого исследования человеческих характеров, мыслей, поступков. Для того чтобы перед зрителем возникла правдивая, достоверная картина жизни, нужно было раскрыть всю сложность процесса н о в ы х о т н о ш е н и й Александры Васильевны со своими односельчанами. И, конечно же, здесь не должна была вылезать на первый план, занимать столь непомерно большое место, как это получилось в фильме, история с Гуськовым, пьяницей и лодырем, которого упорно и старательно пытается перевоспитать Потапова. Ведь в конце концов не о таких, как Гуськов, печется в первую очередь Саша, не о нем ее трудные, не покидающие голову думы.

Зато какой богатейший материал содержала в себе и предоставляла огромные возможности режиссеру сцена вдовьих «поминок», невеселой гулянки женщин, чью молодость, счастье отняла, похоронила война.

В самый разгар косовицы, когда так дороги рабочие руки, четыре колхозницы, четыре вдовы, собравшись за нехитро накрытым столом, «отпевают» свое ушедшее счастье. Кончился их бабий век — сорок первый годочек разменяла именинница Настасья, да и остальным не меньше: преждевременно увяли лица, потухли глаза... Подвыпившие голоса с упоением тянут песню — в ней находят выход нахлынувшие чувства. И не сразу замечают бабы появившуюся на пороге Александру, застывшую от изумления при виде этой картины.

Очень точно раскрывается в сценарии состояние Саши. Сначала злость, обида на женщин, устроивших «праздник» в самую страдную пору. Недаром голос срывается на крик, не уговаривает, а срамит баб Саша. Сейчас говорит в ней председатель колхоза, она «по должности своей кричит». Но ведь Саша такая же вдова, она также постигла вдовью жизнь... Постигла, но не во всем. Словно чувство какой-то вины испытывает Саня, слушая в запальчивости брошенные слова про Ваньку Лыкова, — на долю этих тоскующих женщин не выпало даже такой, случайной, нестоящей любви. И уже совсем другими глазами смотрит Саша на баб, пустившихся под задорный мотив гармошки в разухабистую пляску, смотрит с сожалением и болью, с сочувствием и уважением, потому что видит, как тяжело у них на душе, потому что по-настоящему понимает и горечь их одиночества, и печаль по ушедшим годам.

Так была написана эта сцена, драматичная и правдивая, исполненная подлинной любви к людям.

Как же «прочитал» ее Ю. Егоров, как воплотил на экране?

В фильме этой сцене предшествуют кадры косовицы: дружная работа идет на поле, сильные, точные взмахи косы — и трава покорно ложится рядками на землю. Всего несколько метров пленки, а как много удалось передать в них режиссеру: и ласковое тепло летнего дня, согревающее, настраивающее человека на веселый лад, и радостное ощущение труда, и полноту жизни... Отлично найденный, контрастирующий переход к эпизоду во вдовьей избе — по-настоящему продуманный, осмысленный. Но то, что режиссер и оператор делают дальше, вызывает недоумение. Как только камера перемещается в избу, где «гуляют» бабы, идет круговая панорама. В стремительном, повторяющемся карусельном движении мелькают смазанные, расплывчатые лица сидящих за столом женщин. Вы даже не успеваете зафиксировать в памяти их общие очертания — все сливается в головокружительных оборотах камеры.

Чем продиктовано такое решение? Ведь не пьяный угар разошедшихся купчиков изображают создатели фильма, а горькую тризну, что справляют по своему отнятому войной счастью простые, хорошие, работящие женщины, те, кто вынес на своих плечах тяготы военной и послевоенной жизни, кто сегодня своим трудом преображает нашу землю. За что же их так? Почему режиссер не вгляделся в их лица, не заглянул в глаза, не показал их натруженные руки? Он бы многое мог тогда сказать зрителю, и не просто сказать, а глубоко взволновать его человеческой драмой, за которой стоит целая эпоха,

«ПРОСТАЯ ИСТОРИЯ»







«ПРОСТАЯ ИСТОРИЯ»

тысячи людских жизней. Вот ведь какой большой пласт предложил поднять драматург режиссеру.

В сцене этой нельзя не увидеть и другой пробел. Не почувствовал режиссер по-настоящему особенностей деревенской жизни, ее колорита. Не случайно вдовы поют не под гармошку, как сказано в сценарии, а им «аккомпанирует» патефон, и нет лихой, отчаянной деревенской пляски под «Калинку-малинку», и удивительно не соответствуют типу простых деревенских женщин исполнительницы ролей.

И работа интересного оператора И. Шатрова иногда вызывает возражения: оригинальный изобразительный прием порой не только не заключает в себе смыслового значения, но и кажется неуместным в данной картине (та же круговая панорама или съемка с движения эпизода, когда Александра спешит в райком к Данилову, узнав, что он уезжает).

Все эти просчеты фильма создали немало сложностей для Н. Мордюковой, в известной мере затруднили работу талантливой артистки. Не сумев верно решить кульминационную (как нам кажется) для фильма сцену у вдов, Ю. Егоров не смог и сохранить мостик, умело переброшенный от нее сценаристом к развитию основной, определяющей мысли произведения. Пружиной, двигающей вперед действие, стала любовь Саши к секретарю райкома Данилову, а главным содержанием центрального образа и фильма — история неразделенной любви, горькой бабьей доли. Потому и пытается режиссер внести в образ героини черты эдакой одинокой страдалицы, тоскующей вдовы (хотя это и чуждо тому характеру, который играет Н. Мордюкова). Ведь речь-то идет о несбывшемся счастье, о неоправданных надеждах...

Но почему несбывшемся? Почему на протяжении картины Данилов так старательно оберегает себя от чувства к Саше, хотя мы видим, что его неудержимо влечет к ней? В сценарии на этот вопрос был дан вполне определенный и ясный ответ: у Данилова жена и двое детей. В фильме единственным намеком на невозможность близости Данилова и Саши является упоминание о сыне, который находится в зимнем детском городке. Лишив «личную» линию картины необходимых мотивировок, постановщик тем самым внес известную искусственность и мелодраматизм в отношения героев. В фильме вдруг появился оттенок надрыва, надсадности чувств. Это особенно подчеркивается душещипательной музыкой М. Фрадкина, «жестоким романсом», открывающим картину и сопровождающим ее в качестве лейтмотива:

На тот большак,
На перекресток
Уже не надо больше мне спешить.
Жить без любви,
Быть может, просто,
Но как на свете без любви прожить!
Пускай любовь
Сто раз обманет,
Пускай не стоит ею дорожить,
Пускай она
Печалью станет,
Но как на свете без любви прожить!

В этом же ключе поставлена и снята сцена последнего свидания Александры и Данилова — свидания, которое так и не прояснило их взаимоотношений, не выдало их любви. Тухнет и вновь загорается лампочка, снова гаснет — так регулируется на экране накал чувств героев, томительно долго заставляющих гадать зрителей: «обнимет или не обнимет, поцелует или не поцелует?».

Поведение секретаря райкома, неизвестно почему прячущегося от любви Саши, делает этот образ в исполнении артиста М. Ульянова вялым и бесплотным. В фильме Данилов, увы, выступает в основном в роли небезызвестного Подколесина и почти совсем не проявляется в качестве толкового руководителя, умного и чуткого советчика, к которому невольно тянется Саша. А ведь именно Данилов незаметно, исподволь направлял Сашу на верный путь, подсказывал ей верные решения, заставлял, вслед за самой жизнью, задумываться о ее коренных вопросах. Но все это растворилось, не прозвучало в фильме.

Странная произошла вещь: картина должна была рассказать о счастье человека, которое он обрел в труде, в заботе о людях, а режиссер вдруг повел рассказ о неразделенных чувствах, о том...

К концу фильма, в финале «Простой истории» вновь, как зарница, блеснула первая тема, сразу приподняв картину. Умно и ненавязчиво столкнул здесь режиссер Александру Потапову и старика Егора Лыкова (артист Д. Ильченко интересно играет эту роль). Разные они люди, и разные у них линии в жизни. Егор весь век свой пекся о личном хозяйстве, о собственном достатке, о благополучии дома и детей. Александра думала о других, об их судьбе. А вот у обоих не сладилось личное счастье, оба вроде остались бобылями... И хотя не оправдалась «линия» Лыкова, он как бы опровергает и позицию Саши. Но в ее защиту выступает сама жизнь: Александра ясно почувствовала, что нужна, необходима людям, что труд ее, отданный им бескорыстно, оценен по заслугам.

Тесно обступили колхозники новенькую «Победу», которая должна увезти Сашу в другое место, на другую, более ответственную и почетную работу. Кинообъектив крупно показывает их лица — тревожно выжидающие, словно спрашивающие: неужели уедешь, бросишь нас, Александра Васильевна? Смотрят мужики, бабы, дети, и взгляд их говорит больше, чем любые слова. Нет, не осталась бобылихой Александра Потапова, у нее вон какая большая и дружная семья! И жить она должна с ними, с теми, кто помог ей ощутить настоящее счастье. Как жаль, что сцену эту, с очень точным идейным прицелом и выразительным художественным кинематографическим решением, нельзя рассматривать как логическое завершение серьезной и крупной темы, так интересно и остро заявленной в начале фильма. Как жаль, что раскрывающая особый склад характера советских людей, глубоко современная, человечная мысль не завладела целиком вниманием и творческими устремлениями постановщика картины. Тогда мы имели бы фильм большого гражданского, общественного звучания.

●

Сказанное вовсе не значит, что сценарий Б. Метальникова, по которому снят фильм, идеален, что в нем нет более или менее серьезных просчетов и промахов драматурга. Нет, и в литературном варианте «Простой истории» были свои огрехи, и там — будем объективны — автор все же не сумел до конца решить поставленную проблему. Но в сценарии Б. Метальникова ясно определена позиция художника, точно обозначена тема будущего фильма. Картине Юрия Егорова как раз не хватает четкости режиссерского замысла, авторской целеустремленности. Именно это, в первую очередь, и не позволило, на наш взгляд, постановщику рассказать «Простую историю» с той мерой глубокого художественного обобщения, которую диктовала жизнь.

Бор. Медведев

На трудной трассе

Вертолет шел над тайгой. Куда ни глянешь из кабины, везде деревья да деревья: ни селения, ни дымка, ни следа человека. И вдруг среди леса встала гигантская стальная опора. Одна, другая, третья... Они напористо, дерзко, упрямо шагали по снежному насту, и вековые стволы, казалось, расступались перед ними.

Пилоту эта картина была привычна: сколько уж раз приходилось по срочным вызовам вылетать на трассу. Но тот, ради кого был совершен этот рейс, не мог оторвать от леса удивленных и потрясенных глаз. Его шапка съехала на затылок, волосы растрепались, лицо горело. Пострадавший в аварии шофер Ленька Незванный — один из тех, кто уже не первый месяц тянул по тайге эту линию высоковольтной передачи, — вдруг увидел и ощутил весь размах, все величие своего и своих товарищей труда.

Но только ли ради этого авторы фильма «Ждите писем»* заставили одного из героев подняться на вертолете над трассой? Почему же тогда в голове Леньки с такой настойчивостью спорят, сменяя друг друга, чьи-то восклицания, фразы, вопросы?

«Тут когда-нибудь такие города вырастут!» — Это, конечно, воскликнула бригадир техник Аня.

«Это ж здесь все из одного котелка щи хлебают. А разъедемся...»

Кому принадлежат эти слова? Да ему же самому, Леньке. Он сказал их Римме в тот вечер, когда в ответ на «распишемся», услыхал не только отказ, а больно ударившее — «хапуга», «кулак».

* Автор сценария А. Гребнев. Режиссер-постановщик Ю. Карасик. Операторы Г. Черешко, В. Кирбижеков. Художники Л. Платов, А. Школин. Композиторы К. Молчанов, К. Хачатурян. Звукооператор М. Иванов. Свердловская киностудия, 1960.



«ЖДИТЕ ПИСЕМ»

— Чудачка! Это же здесь все из одного котелка щи хлебают. А разъедемся — жизнь у каждого своя... Кто в ресторанах сотни в свое удовольствие бросает, а кто в столовке за два двадцать гуляш мясной...

Я не рискну назвать шофера Леньку главным героем фильма, а тему его центральной. Но не сомневаюсь, что в замысле сценариста А. Гребнева и режиссера Ю. Карасика судьба шофера московского такси занимала немалое и весьма серьезное место.

Они хотели рассказать о людях, идущих по самой трудной, никем до них не протоптанной дороге. О строителях. И не только этой одной таежной трассы. Им мечталось нащупать какие-то черты, пускай еще черточки современного молодого человека, спешащего навстречу своей новой судьбе. И потому для них не мог не оказаться существенным спор между Ленькой и Риммой.

«Чудачка». Это слово Ленька произносит в фильме не однажды. И каждый раз, обращенное к Римме, оно звучит у исполнителя А. Кузнецова по-иному: то с явным удивлением, то с раздражением, то с восхищением, перемешанным с горечью.

Одаренный актер, долгое время вынужденный пробовать свои силы на образах «голубых» и бесплотных, получив наконец интересную роль, играет ее увлеченно, умно и точно. Его Леньку, видавшего виды, уверенного в своей неотразимости парня, почему-то тянет к этой наивной девчонке с московской почты, так тревожно и так безнадежно ожидающей вести от обещавшего приехать сюда вслед за ней «жениха». Тянет, может быть, потому, что многое в ней ему непонятно: и эта упрямая преданность неизвестному москвичу, и эта непримиримость. Почему она так рассердилась? Ведь он поделился с ней заветной мечтой: «очередь» у него на машину. Ради этого и поехал в тайгу, где всего труднее и где заработать можно больше. Ради этого и курить бросает. Еще два года — и у него будет машина. А там — «Сочи, Сухуми. Туда — обратно. По полста с человека. Вот и считай!..» И в награду за свою откровенность получил: «Хапуга».

Какой же он хапуга? Он работает честно. Не покладая рук. И лучше многих других. Но для чего?

Этот требовательный вопрос определяет собой весь фильм. И каждый, кто проходит перед нами за эти полтора часа на экране, так или иначе дает на него ответ. Что заставило каждого из этих ребят погрузиться в сибирский поезд и отправиться на неизвестную станцию Железногорск? Что побуждало их в дождь, холод и зной тянуть по тайге линию высоковольтной передачи? Мечта о комфортабельной, с большим достатком жизни, о легких, веселых заработках на перегоне Сухуми — Сочи? Мечта, несомненно. Но совсем о другом. И вот это-то «другое» с такой болью и радостью ощутил Ленька в весеннее утро, когда вертолет шел над заснеженной тайгой...

Можно привести еще ряд кадров, эпизодов, где так же просто и в то же время образно раскрываются характеры героев, ведущая мысль фильма.

Возьмем хотя бы момент приезда строителей на место назначения, когда луч карманного фонаря вырывает из кромешной тьмы дощечку на столбе с надписью от руки: «Железногорск» — все, что пока имеется от будущего города. Или вспомним утро в тайге, когда поднимали первую опору, когда летели вверх шапки, казалось, до самого неба, а на вершине опоры вдруг вспыхнул огненный факел, зажженный одним из строителей, в ажиотаже вскарабкавшимся — под невольное «ах!» и героев и зрителей — на эту головокружительную высоту.

И все же таких эмоциональных, захватывающих моментов в фильме не так уж много. Повествовательность и известная хроникальность сценария, написанного в форме дневника-раздумья десятиклассника Кости (артист В. Абдулов) оказалась для режиссера в чем-то опасной.

Хорошо, что постановщик не сгущает краски, не «жмет на педали», не требует от исполнителей преувеличенности страстей. Но досадно, что он порой вообще не требует от них темперамента, горячности, внутреннего накала, без чего рассказ о людях, побеждающих тайгу, становится излишне спокойным, размеренным, приглушенным.

Не потому ли в этом искреннем, правдивом фильме, где главное внимание, казалось, уделено не

сюжету, не внешним событиям, а людям, мало настоящих, радостных актерских удач?

При несомненной искренности, добротности исполнения многим из участников явно не хватает поэтичности, смелости, образности в раскрытии своей роли, своей темы. И потому фильм волнует, убеждает, но не захватывает.

А это тем более досадно, что в картине есть пусть не открытия, но творческие находки и, надо признаться, интересные находки, как сценариста, так и режиссера и актеров. Прежде всего это образ главного героя — сержанта Филиппа. Положительного героя. Строителя с большой буквы, разведчика «новых отношений и новых любовей».

Я без опаски отношу к Филиппу эти торжественные слова, потому что сам образ, созданный А. Лебедевым, лишен какой-либо помпезности, искусственной приподнятости. Он решается исполнителем с подкупающей скромностью и простотой. И если попытаться определить его ведущую черту, то это будет интеллигентность.

Не та интеллигентность, которая по неписаной традиции почему-то стала синонимом мягкотелости, растяпистости, близорукости (близорукости в самом прямом, а не переносном смысле: герой-интеллигент на экране и сцене, как правило, в очках). У Филиппа Чижика интеллигентность выявляется в застенчивой, душевной деликатности и неуступчивой принципиальности, в умении понять человека с полувзгляда и прийти на помощь с полуслова.

И не беда, что, оказавшись в профессорской квартире, у родителей десятиклассника Кости, он, спотыкаясь, произносит слово «идеализировать»; не в аттестате зрелости и дипломе суть — это дело наживное. Суть в душевном складе человека. И насколько же духовно ниже, мельче, грубее Филиппа оказывается выросший в столице Ким, «жених» Риммы.

Режиссером найден оригинальный прием: в сцене встречи Филиппа и Кима мы долгое время не видим Кима, а только его руку, то открывающую сержанту дверь, то небрежно останавливающую магнитофон, то берущую из шкафа модный галстук. Она вселяет уверенность в физической силе, выносливости, тренированности ее обладателя — эта красивая, мужественная рука. Ей бы держать штурвал, взмахивать топором, ей бы работать и работать... И тем острее ощущаем мы вместе с Филиппом предательство Кима, его блудливые оправдания, что приехать на стройку он, конечно, Римме обещал, но...

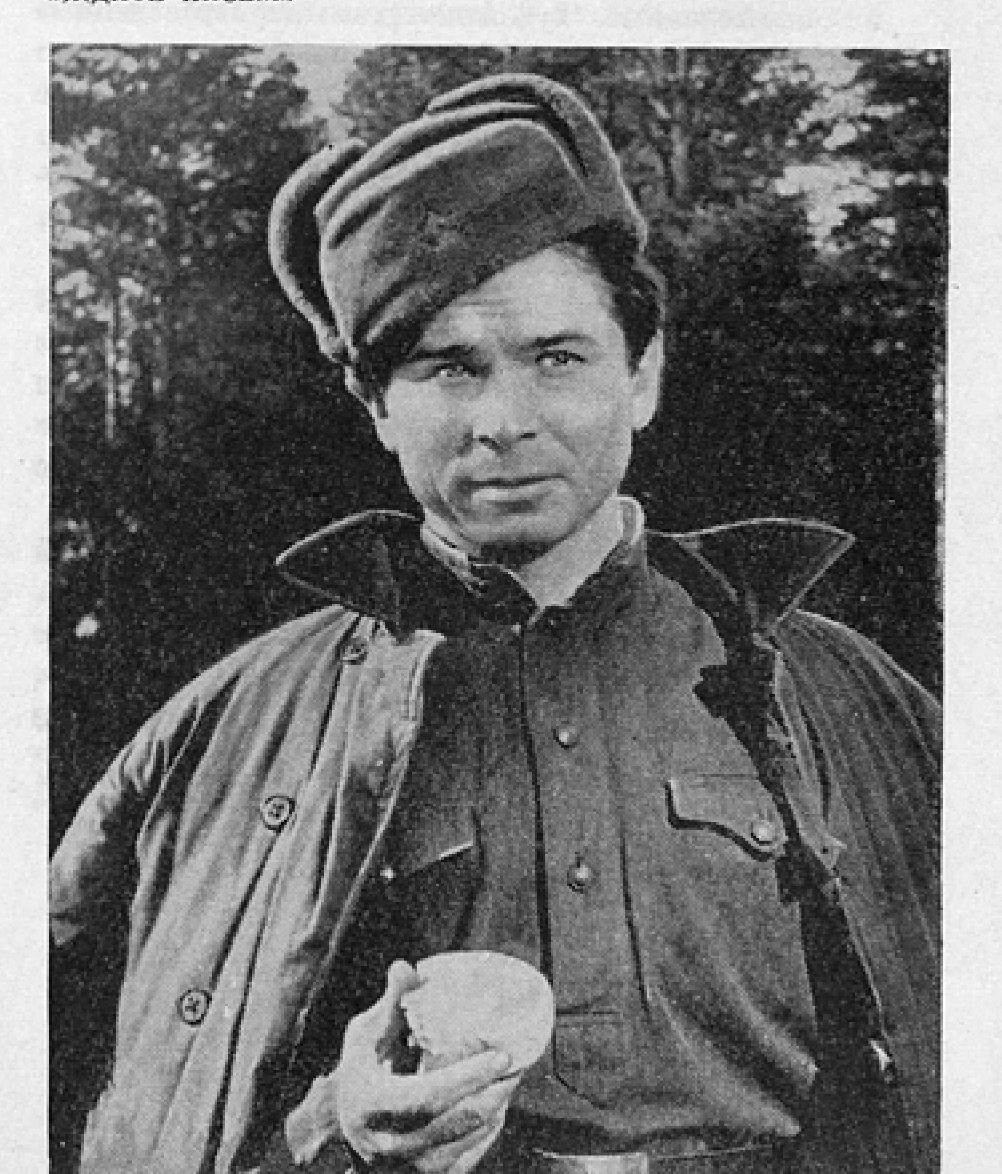
Однако не с барчуком Кимом идет у Филиппа основной спор.

В сценарии и фильме Филиппу противостоит Саркисян.

Да, начальник третьего участка Саркисян, хотя у героев этих нет не только прямых столкновений, но даже более или менее продолжительных встреч. Да и о чем, казалось, может быть спор? Ведь кто как не Саркисян — человек, почти всю свою трудовую жизнь проведший на трассах, в наскоро установленных палатках, в походе,— должен стать для Филиппа, и не только для Филиппа, примером и образцом. И Г. Гай, умно и остро задумавший этот образ, не скупится на краски, оттенки, рисуя мужество и упорство, деловитую трезвость и буйный южный азарт начальника участка. С таким начальником в чем-то можно спорить, не соглашаться, но его нельзя не уважать, не следовать за ним, потому что там, где вдруг приходится трудно, сложно, всегда и впереди оказывается Саркисян. И отнюдь не честолюбие, не жажда славы толкают его — немолодого уже человека — все на новые и новые стройки. Он по сути своей строитель, первооткрыватель, первопроходец. С чем же тут спорить Филиппу, авторам фильма, исполнителю? Чего они требуют от Саркисяна?

Конечно, воля, упорство, душевная сила начальника участка, под командой которого не один десяток разных людей, необходимые условия работы. Но не превращаются ли порой эти ценнейшие качества в свою противоположность, особенно если, как Саркисян, держаться убеждения, что человек существует для работы, а не работа для человека. Вот в чем сейчас ощутима слабость и близкое, неминуемое поражение Саркисяна и подобных ему, если он не постигнет того, что сердцем почувствовал только начинающий свою жизнь сержант Филипп.

«ЖДИТЕ ПИСЕМ»





«ЖДИТЕ ПИСЕМ»

Об этом без особых подчеркиваний и деклараций, но внушительно и убежденно напоминает фильм. Его создатели стремятся передать нам не только горячность и самозабвенность работы строителей трудной трассы, не только их энтузиазм, сокрушающий все и вся, но и радость труда, вдохновляющую радость дружбы, зародившиеся на этом участке таежной стройки в бригаде номер девять, «такой же бригаде, как все».

Не все удачно в работе дебютировавших в кино создателей фильма. В картине даже есть такие досадные просчеты, как приглашение на ответственную роль Риммы талантливой и своеобразной актрисы А. Завьяловой, никак не подходящей по своим данным к образу наивной, простоватой с виду девушки с московской почты. Ряд сцен решен постановщиком вяло и шаблонно. Однако фильм в целом привлекает своей искренностью, точным до документальности воспроизведением атмосферы стройки, влюбленностью авторов в своих героев, девизом каждого из которых могли бы послужить слова Риммы: «Я хочу, чтобы люди меня уважали и чтобы самой себя уважать».

И. Питляр

Искусство без искусства

К широко известным формулам: «чистое искусство», «искусство для искусства» мы позволим себе прибавить еще одну — «искусство без искусства».

Что же это такое?

Факты, события, не пронизанные единой идеей, не осмысленные художнически, не переведенные на язык искусства, не освоенные его средствами: примитивно написанные книги, слабо поставленные и сыгранные фильмы, живописные произведения, представляющие собой рабскую, фотографически точную копию объекта изображения, — вот что такое, собственно говоря, «искусство без искусства».

Но поищем, пожалуй, какой-нибудь конкретный пример, чтобы пояснить нашу мысль.

Вот недавно вышедший на экраны фильм «Вдали от Родины»*.

В основу фильма положен роман «И один в поле воин».

История советского патриота-разведчика, который в дни войны храбро действовал в тылу у фашистов, выдавая себя за немецкого барона, изложена в книге «И один в поле воин» с помощью давно отработанных приемов. Как будто нарочно, автор отбирает здесь именно то, что, как говорил еще Чехов, «чаще всего встречается в романах, повестях и т. п.».

По тому же методу создан и фильм «Вдали от Родины».

Любовь? Пожалуйста: мчится машина, Моника сидит рядом с Генрихом, на лице у нее — нега, Моника нежным голосом поет песенку: «Храните гвоздику от грубых сапог... Прекрасный цветок!..»

А вот герой переживает состояние тревоги, нерешительности: нервными пальцами он зажигает, гасит и снова зажигает электрическую лампу. Все. Решение принято...

Или другая «находка». Нужно показать на экране гибель героини (как известно, Монику, едущую на велосипеде, преследует и сбивает грузовик, ведомый гауптманом Заугелем). Но вам этого всего не покажут: вы увидите только расширенные от ужаса глаза Моники и затем — крупным планом — задранное кверху колесо велосипеда, которое продолжает вращаться... Почему был избран именно этот способ показа гибели человека, мы не знаем. Ведь тут было столько вариантов! Например, такой: человек уже мертв, а часы еще идут (крупным планом: откинутая рука... часы... секундная стрелка медленно

* Автор сценария Ю. Дольд-Михайлик. Режиссер А. Швачко. Оператор М. Черный. Художник В. Агранов. Композитор И. Шамо. Звукооператор А. Федоренко. Киевская киностудия имени А. Довженко, 1960.

описывает круг). Или: человека уже нет, а ветка, которую он, падая, задел, еще продолжает качаться... Но Моника ехала на велосипеде, и поэтому, наверное, мы увидели именно колесо, а не часы или ветку.

Или возьмите такой, скажем, «оригинальный киноход». «Во всем происходящем чувствуется чья-то опытная вражеская рука!» — говорит генерал Бертгольд генералу Эверсу. И в следующем кадре вы уже видите ее, эту руку, — рука Генриха фон Гольдринга блестящим ударом загоняет в лузу биллиардный шар...

Но, могут сказать нам, велика ли беда — одиндва штампа! Уж ежели штамп — значит, и не искусство вовсе? Но ведь штамп — это тоже искусство, только «бывшее в употреблении».

Отличительное свойство такого рода произведений — их полная безликость, полное отсутствие какого бы то ни было отпечатка авторской индивидуальности, авторского отношения к происходящему на экране, авторского мышления. Факт, событие, ситуация предстают перед нами в таких произведениях, так сказать, в «голом виде».

Факт — как таковой. Не прочувствованный душой художника, не осмысленный философски, не окрашенный эмоционально.

А такой факт, такая ситуация — еще не искусство.

Говорят, что в основу романа (а следовательно, и в основу фильма) положены реальные события. Пусть так. Но нам важно здесь другое: сумел ли автор книги (и авторы фильма) доказать средствами искусства реальность и достоверность изображаемого?

Ведь искусство, как известно, самое, казалось бы нереальное, самое невероятное может сделать реальным, оправданным, абсолютно достоверным. И наоборот, самая что ни на есть жизненная ситуация в руках неопытного художника может превратиться в нечто фантасмагорическое, нелепое, неправдоподобное.

Какой смысл заключен в истории капитана Гончаренко (Генриха фон Гольдринга)?

Человек силой обстоятельств поставлен в такое положение, когда он один отвечает за все, когда ему неоткуда ждать помощи. В этих труднейших условиях человек совершает чудеса героизма, находчивости, личной храбрости.

Такой смысл, бесспорно, объективно вытекает из истории капитана Гончаренко.

Допустим на миг, что эта история «встретилась» с настоящим художником, с человеком, который сумел обнажить суть происходящего, сумел глубоко понять психологию своего героя — такого незаурядного героя! — сумел своим художническим прикосновением вскрыть истоки его героизма... Какую потрясающую картину дерзостных подвигов советского человека смог бы создать такой художник! Какое чудо искусства могли бы мы созерцать!

Но этой счастливой встречи не произошло, история капитана Гончаренко вылилась в плоскую историю о глупых немецких генералах, играющих в поддавки с советским воином. Сначала мы прочли эту историю в книге, потом увидели на экране.

Поистине заслуживает удивления то разительное несовпадение, которое существует здесь между «смыслом факта» и «смыслом фильма».

Фильм все время бьет «не туда», актеры все время играют «не то» и «не тех», кого бы им следовало играть. А ведь заняты в фильме такие артисты, как В. Аксенов, З. Кириенко, которые ярко проявили себя в других ролях.

Так мстит за себя отсутствие автора, отсутствие общей мысли, отсутствие единой художественной концепции.

Сценарий никому из актеров не дал характера, не дал конкретных жизненных черт. И потому на экране мы видим условные фигуры («генерал», «доносчик», «влюбленная девушка» и т. п.), не страсть, а отдельное положение («гнев», «отцовская нежность», «гостеприимство» и т. п.).

Впрочем, одна сыгранная роль в фильме есть: В. Дмоховский интересно и изобретательно сыграл эпизодическую роль немецкого майора Кубиса. Любое появление Кубиса на экране вызывает веселое оживление в зале. Кубис — живой человек. Но какой это человек? Ни книга, ни сценарий фильма ответа на этот вопрос не давали. И вот актер, которому, по-видимому, скучно стало играть безликого болвана, попробовал сам, по собственной инициативе создать себе сценический характер. И создал. Кубис, палач Кубис, оказался милым шалопаем, беспечным гулякой и бездельником, он и смешон немного и чем-то в то же время симпатичен. Как мило, по-детски хлопает он в ладоши, как рад оказать любую услугу Генриху фон Гольдрингу! Характер создан, но «бьет» он не в ту сторону, в какую нужно. И виноват в этом, конечно, не актер.

Или другой, еще более разительный пример. В фильме есть такая сцена: гауптман Заугель (М. Козаков) пытает в гестапо партизанку Людвину (А. Елекоева). Страшная эта сцена! Страшная не потому, что страшны пытки: страшна она своей кощунственностью...

Посмотрите только, как картинно терзает Заугель свою жертву — как эффектно он ее душит, бросает на колени, обнимает, вливает ей в горло вино! Как хороша в это время Людвина с ее неподвижно сумрачным лицом, «стильными» движениями, разорванным платьицем!

Что это, сцена из гангстерского фильма? Нет, это пытают французскую партизанку...

Так на каждом шагу мстит за себя «искусство без искусства». Ибо основной грех такого рода произведений заключен в их безыдейности. Да, да, безыдейности, как это ни парадоксально звучит.

Общая важная и верная идея — о храбрости советского человека, о его беззаветной преданности Родине — не стала душой этого (и ряда других ему подобных фильмов), не материализовалась художественно. И поэтому, наверное, немецкие генералы, изображенные здесь, предстают перед зрителем такими добренькими, мягкими, недалекими, а советский офицер Гончаренко (В. Медведев), которому надлежало продемонстрировать чудеса смелости, перед лицом таких нестрашных и неумных противников сам оказался фигурой заурядной, несложной, лишенной обаяния...

По той же причине так «красиво» выглядят в фильме пытки и так слащаво — любовь...

Не следует думать, что фильм «Вдали от Родины» — худший из фильмов такого рода. Ничего подобного. Мы уверены в том, что фильм этот, как говорят некоторые работники кинопроката, «найдет своего зрителя». Того самого зрителя, который думает, что песенка про гвоздику — это уже любовь, а выстрел сквозь карман брюк — это уже геройство. Того самого зрителя, вкус которого испорчен штампованными детективными повестями и «приключенческими» фильмами, подобными фильму «Вдали от Родины».

Пусть не подумают, что мы вообще против детективного жанра в искусстве. Нет, мы за приключенческий фильм и прекрасно сознаем, почему так велика тяга к нему у кинозрителей.

Мы только против произведений, которые отсутствием художественности, пристрастием к заданной схеме снижают героическую, патриотическую тему.

Н. Кладо

Балет на экране или кинобалет?

Как и многие, я не люблю фильмы-спектакли, фильмы-оперы, фильмы-балеты, хотя и такие работы имеют свою ценность: они позволяют зрителям небольших городов и особенно сел и поселков увидеть лучшие спектакли столичных театров. Но, строго говоря, задачи, которые стоят в этом случае перед создателями картин, сходны с трудом документалистов или работников научно-популярных фильмов. Принцип тот же. Максимальная документальность. Съемка уже существующего в жизни. В данном случае спектакля.

Конечно, здесь есть и свои трудности, и специфика. Но самостоятельного вйдения и отражения жизни — главного, что определяет оригинальность художественного произведения, — нет. Нового художественного качества нет.

У нас немало фильмов, где порой решение сложных психологических переживаний передается пластике, изображению, иногда пейзажу, в ином случае и музыке. И все привыкли уже считать это одним из свойств кинovыразительности. Неотъемлемым и присущим. Так же органично в язык кинематографа вошли и голос чтеца за экраном, конферирующий автор — элементы литературы.

Такие приемы на вооружении киноискусства.

А танец? Балет? Только ли это вставной номер? Часть концерта? Вспоминается немой фильм «Элисо», где танец выражал главное — напряжение и разрядку конфликта. Причем танец кинематографический, в сочетании с крупными планами героев, пейзажами родных гор. И позднее, если вспоминать только грузинские фильмы, можно назвать «Они спустились с гор», где трепетная невеста, как горлинка, ускользала в танце от преследующего ее нелюбимого жениха. Этот обрядовый танец продолжался и в дальнейших сценах, где девушка бежала по горам к могиле деда, и в бешеной скачке за ней. Так пластически было выражено поведение персонажей. И в фильме «Лурджа Магданы» танец на крыше (одновременно и трудовой процесс — дети уминали глину) входит как одно из сюжетных решений сложной драматической ситуации.

Но все это — элементы использования народного танца как средства выявить душевный мир, мысли и чувства героев.

А балет в целом, соединяющий в себе искусства музыки и танца, пантомимы, — может ли он стать в кино бóльшим, чем объект для съемки? Возможно ли при перенесении балетного спектакля на экран не просто зафиксировать уже найденное, но попытаться найти ему новое кинематографическое выражение?

Интересные поиски в этом направлении можно-

увидеть в фильме студии «Таджикфильм» «Лейли и Меджнун»*.

Одноименный балет я знаю хорошо. Поставленный в Таджикском театре оперы и балета к тридцатилетию Великой Октябрьской революции, он заслуженно снискал успех у себя на родине.

Через десять лет балет горячо был встречен зрителями Москвы на Декаде таджикского искусства и литературы. И вот теперь, еще через три года, мы видим этот балет на экране. Правда, исполнители уже не те — за это время выросли и пришли в театр воспитанники Ленинградского хореографического училища. И художник другой.

Но я бы сказал, что и балет другой. И в этом, на мой взгляд, главная удача создателей картины.

Конечно, сюжет балета сохранил те же общие очертания. Конечно, музыка Сергея Баласаняна, впитавшая в себя чудесные народные таджикские мелодии, по-прежнему драматична, напряженна, эффектна и танцевальна.

Поэтичная легенда Низами, побудившая к созданию многих опер, симфоний, сохранена в основе и в этом фильме. Так же трагична история любви Лейли и Меджнуна, которым не дали соединиться на земле. Правда, нужно оговорить, что, как раньше поэты Востока, сохраняя сюжет подобных поэм-легенд, сочиняя свои варианты, зачастую вступали друг с другом в полемику, по-разному решали финал произведения и образ Меджнуна, так и фильм вслед за балетом в ряде моментов отступает от классического произведения Низами. Ведь образ Меджнуна, безумца от любви, часто служил примером непротивления судьбе, использовался различными религиозными сектами в своих целях.

Земные причины привели к безумству Меджнуна. и люди вольны их изменить. Лишь религия, отстаивающая нерасторжимость брака, незыблемость установленных порядков, заставляет отступить Ноуфаля — отважного защитника влюбленных — и обрекает их на вечную разлуку. В фильме хорошо показано, как бесплодно решение подобных споров вооруженной схваткой. Не отбить возлюбленную Меджнуна Лейли должны воины Ноуфаля, а ниспровергнуть власть хана, власть религии — без этого не может быть счастья влюбленным. тем, кем движут человеческие чувства. Но поднять руку на эти «извечные законы» не осмеливается благородный рыцарь и военачальник Ноуфаль. И гибнут любящие друг друга трепетная, мужественная Лейли и несчастный, бессильный противостоять миру зла и насилия Меджнун.

* Авторы сценария Т. Березанцева, Г. Валамат-заде, С. Баласанян. Режиссеры-постановщики Т. Березанцева, Г. Валамат-заде. Оператор В. Юсов. Художники К. Ефимов, Д. Ильябаев. Композитор С. Баласанян. Звукооператор В. Зорин. «Таджикфильм», 1960.



«ЛЕЙЛИ И МЕДЖНУН»

Таков сюжет этого балета, такова трактовка советскими художниками популярной легенды. Такова эта история Ромео и Джульетты Востока. И вдохновенная музыка Сергея Баласаняна превосходно передает мятежный дух и протест — сначала безмолвный, затем кричащий — юной Лейли, поэзию любви.

Сюжет в фильме приобрел большую ясность и философскую определенность. Но поправками не исчерпано новое, что привнесено в этот балет.

Наиболее интересно, на мой взгляд, то, что балет не перестал быть балетом, но вместе с тем существенно изменились средства выразительности, использованные при его экранном воплощении.

Конечно, многие важнейшие сцены решаются в танце — темпераментном, драматичном. Особенно удались лирические танцы влюбленных, сильнее всего в воспоминаниях, мучающих Меджнуна во время его отшельничества в пещере. Очень хороши дуэты в опочивальне Лейли и ее нелюбимого мужа Ибн-Салома. Это драматические поединки, выраженные в танце. Но уже здесь вы замечаете, что впечатляет не только танец: режиссер умело вставляет статичные планы, портреты Лейли, выделяет

«ЛЕЙЛИ И МЕДЖНУН»



те или иные детали, причем это не акцент на каком-то моменте танца, нет, статичный план воздействует самостоятельно, как и следует крупному плану персонажей в любом другом фильме. В целом ряде сцен собственно танца нет — иногда присутствует пантомима, порой и просто обычная актерская игра. Покушение Лейли на самоубийство, на которое она решается в танце, продлено затем ее пробегом, планами на высокой башне, с которой, кажется, вот-вот бросится вниз доведенная до отчаяния девушка. Здесь уже нет никакого балета. Здесь собственно кинематограф.

Можно привести немало других примеров, когда крупные и общие планы, сцены, в которых движутся актеры, далеки и от балетного танца, и от пантомимы, то есть от балета. Целый ряд прекрасных решений сугубо кинематографическими средствами только усиливает впечатление от того, что происходит на экране.

Но не в моих намерениях подменять искусство балета искусством кинематографа, устанавливать примат одного над другим. Если бы вместо балета мы увидели просто фильм по легенде, то, очевидно, встретились бы с иной экранизацией.

Нет, здесь дело в другом. В «Лейли и Меджнун» есть попытка, и во многом удачная, найти один из новых жанров киноискусства — кинобалет, в котором сочетались бы средства выразительности, свойственные и кинематографу и балету.

Режиссер Татьяна Березанцева и балетмейстер Гафар Валамат-заде искали это сочетание, синтез. И действительно, в фильме в полный голос говорят и танец, и живопись, и музыка, и актерская игра.

Одним из существенных достижений фильма является то, что актеры, и прежде всего исполнители центральных партий Ш. Турдыева — Лейли и Б. Джурабаев — Меджнун (Қайс), играют кинематографически, сдержанно, отказавшись в этом отношении от балетной условности.

Понять действие, «вывести» из него философский смысл помогают прекрасные афористичные строфы стихов Низами, которые ненавязчиво, своевременно слышатся из-за кадра. В один из напряженнейших моментов действия вводится и хор.

Сама музыка кинобалета заново создана Баласаняном. Это не сокращение, вызванное метражом картины. Нет, С. Баласанян, хорошо чувствующий природу кино, создал для фильма новую музыку, более широко, чем в балете, пользуясь различными возможностями развития темы, контрапунктически соединяя ее с изображением.

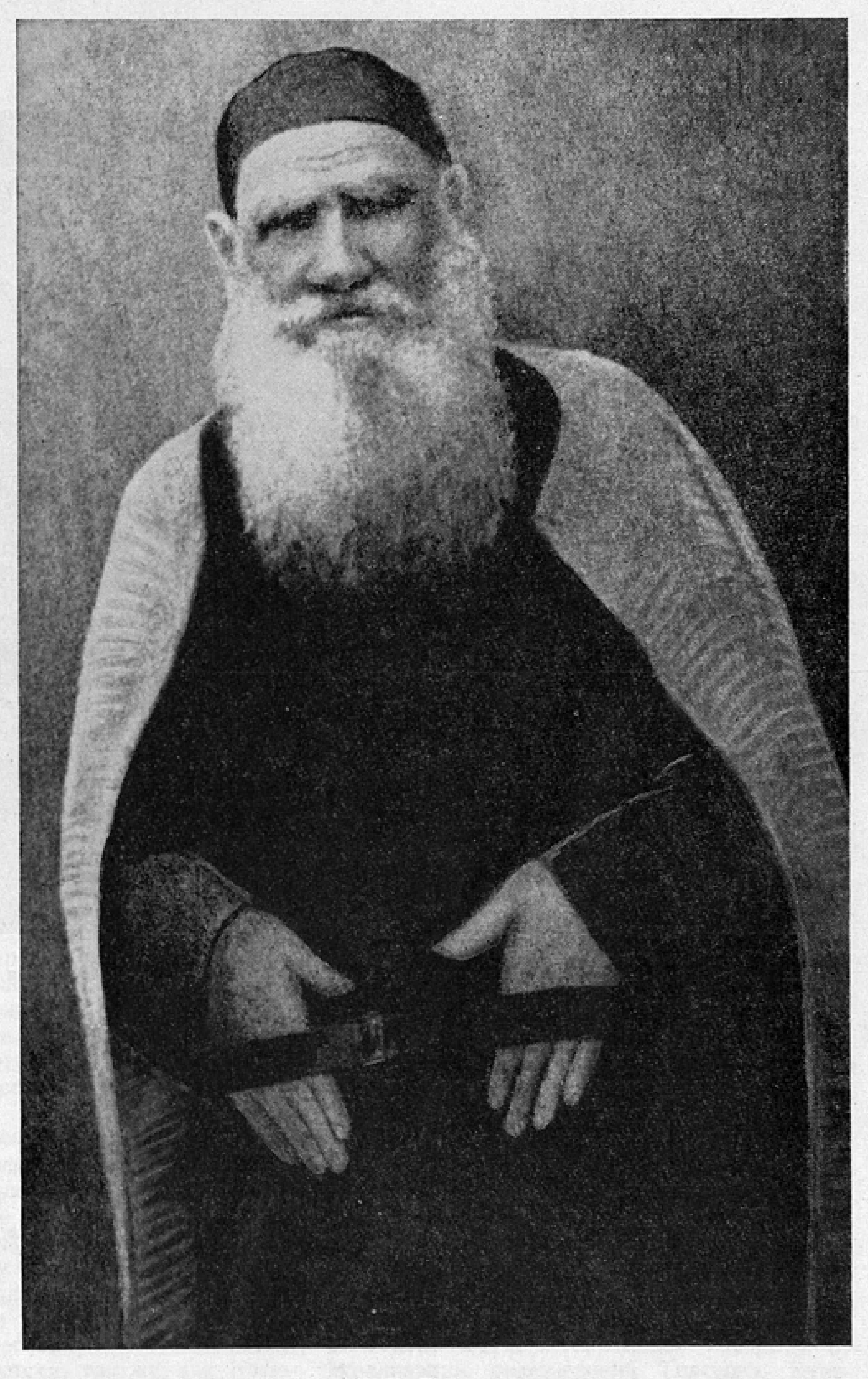
В общий строй фильма введены и декорации Қ. Ефимова и Д. Ильябаева. Вместе с оператором В. Юсовым они создают выразительную композицию каждого кадра, заставляющую забывать о балетном предшественнике. Это, конечно, условная жизнь, условные места действия, но они удачно сочетаются с реальной натурой благодаря решению в одной цветовой гамме, умелому переходу на деталях, точной композиции кадра.

Безусловно, в фильме есть недостатки. Прежде всего это касается одной из важнейших для понимания содержания сцены. Режиссура не нашла ярких средств для того, чтобы подчеркнуть роль религии в решении судьбы Лейли и Меджнуна. Здесь все происходит на дальнем плане, как в балете, кинематограф молчит.

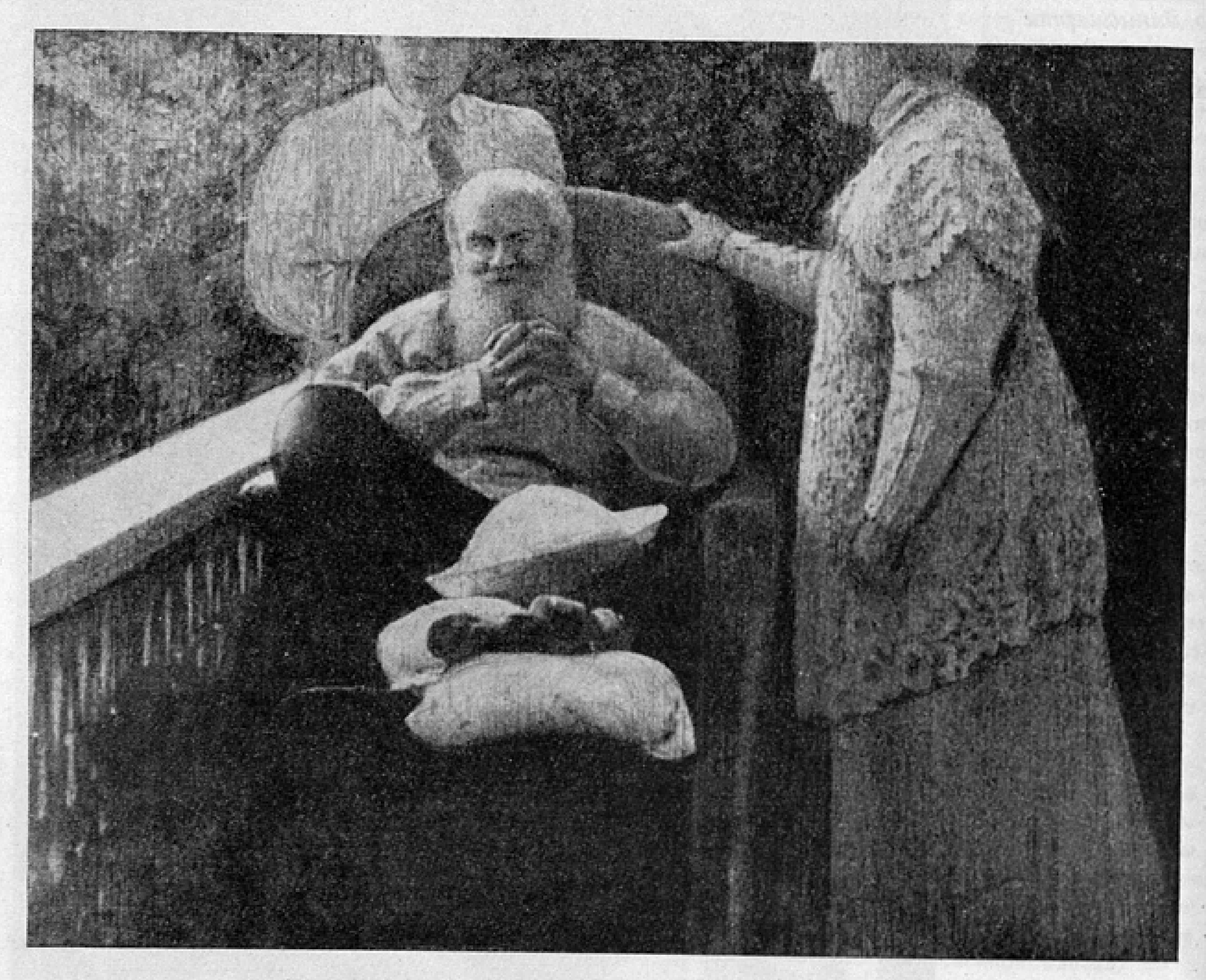
Перегружен фильм и дивертисментными танцами, особенно мужскими. Это дань прошлому. Трудно, очевидно, сразу освободиться от привычки показывать набор плясок, перемежающих сюжетные сцены. Вместе с тем в фильме видно, как они хороши, когда помогают средствами танца раскрыть действие. Пример тому — разговор Меджнуна и Ноуфаля, проходящий на фоне воинственной пляски.

Опыт «Лейли и Меджнун» показал, что возможно создавать фильмы нового жанра — кинематографического балета.

К 50-летию со дня смерти Л. Н. Толстого



Публикуемый нами фотопортрет Л. Н. Толстого представляет часть уникального кадра кинохроники, снятого 7—9 сентября 1910 года в Кочетах



Л. Н. Толстой в Ясной Поляне в канун восьмидесятилетия, 27 августа 1908 года.
Публикуется впервые

Он говорил:

«НЕОБХОДИМО, ЧТОБЫ СИНЕМАТОГРАФ ЗАПЕЧАТЛЕВАЛ РУССКУЮ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ В САМЫХ РАЗНООБРАЗНЫХ ЕЕ ПРОЯВЛЕНИЯХ. РУССКАЯ ЖИЗНЬ ДОЛЖНА ПРИ ЭТОМ ВОСПРОИЗВОДИТЬСЯ ТАК, КАК ОНА ЕСТЬ...»

«...НУЖНО ПИСАТЬ ДЛЯ КИНЕМАТОГРАФА. ВЕДЬ ЭТО ПОНЯТНО ОГРОМНЫМ МАССАМ, ПРИТОМ ВСЕХ НАРОДОВ...»

(См. статьи и воспоминания о Толстом, публикуемые в этом номере журнала.)

Виктор Шкловский

На вершины толстовских романов

Сейчас в мире отмечается 50 лет со дня смерти Толстого. Вокруг имени Толстого идут споры. Одни утверждают, что Толстой — великий христианин, что он учил людей совести, смирению, несопротивлению.

Иное говорил Ленин.

Ленин в статье «Л. Н. Толстой» писал в 1910 году:

«Эпоха подготовки революции в одной из стран, придавленных крепостниками, выступила, благодаря гениальному освещению Толстого, как шаг вперед в художественном развитии всего человечества».

Толстой выразил часть тех противоречий, которые должна была разрешить революция, выразил неудовлетворенность народа, его негодование против крепостников. Толстой не просто совесть, а совесть и негодование крестьянства. Он пересматривал не какие-нибудь отдельные части жизни, но и отрицал основы предреволюционного общества.

Можно, например, по-разному понимать судьбу Катюши Масловой. Можно понять так, что Толстой пожалел женщину, доведенную до проституции, показал, как религия спасает именно эту пропащую женщину. Но сам Толстой говорил другое. В главе 44-й он писал:

«...Маслова не только не стыдилась своего положения — не арестантки (этого она стыдилась), а своего положения проститутки, — но как будто даже была довольна, почти гордилась им. А между тем это и не могло быть иначе. Всякому человеку, для того чтобы действовать, необходимо считать свою деятельность важною и хорошею».

Толстой в «Воскресении» далее показывал, что богачи и начальники, так же как Катюша Маслова, считали свое положение правильным.

Он продолжал:

«Мы не видим в этих людях извращения понятия о жизни, о добре и зле для оправдания своего положения только потому, что круг людей с такими извращенными понятиями больше, и мы сами принадлежим к нему».

В «Воскресении» опровергнута не только жизнь Катюши Масловой, но и жизнь общества, среди которого она находится; она вскрыта по-новому, и это новое является шагом вперед в художественном развитии всего человечества.

Толстой смотрел на старый мир недоверчивыми, зрячими глазами. Уже в год создания «Казаков», в самом начале своего творчества, в 1862 году Толстой словами старого казака Ерошки говорит: «Я так думаю, что все одна фальшь».

Оленин не стал отвечать. Он слишком был согласен, что все было «фальшь» в том мире, в котором он жил и в который возвращался.

Хотим ли мы или не хотим, но многие узнают литературу через телевизор или кино. Часто именно здесь открываются окна в искусство.

Кинематография — большое искусство, и путь, который она открывает, не должен быть ложным.

Если мы хотим перенести на экран произведения Толстого, то мы должны показывать самое основное и главное, не вытаскивать из художественной ткани одну нитку, а давать самое переплетение ткани, вскрывать задачи произведения. Толстой в своих произведениях хотел возбуждать в нас не столько жалость, сколько негодование. И только поняв это, можно говорить об экранизации произведений Толстого. Экранизация должна быть раскрытием сущности произведений.

О БОРЬБЕ ЗА ИСТИННОЕ ПОНИМАНИЕ КОНФЛИКТА В «ВОЙНЕ И МИРЕ» И В «АННЕ КАРЕНИНОЙ»

В Америке и в Европе произведения Толстого экранизировались много раз, особенно часто снимали «Воскресение». Фильм «Война и мир» снят с хорошими актерами и в очень богатой постановке.

Сейчас приближается стопятидесятилетие Бородинского сражения и стопятидесятилетие смерти Кутузова, и мы полагаем, что хорошо было бы снять «Войну и мир» у нас.

Что нас не удовлетворяет в очень интересной постановке Кинга Видора?

Толстой интересуется жизнью, законами человеческих взаимоотношений, истинным человеческим характером. Буржуазный театр и кино часто передают жизнь условно, сводя разнообразия человеческих характеров к некоторой, до этого созданной гамме характеров. Несмотря на великое актерское мастерство и большую драматургию, театр, показывая характер, с трудом отрывается от амплуа. Трудно было даже Гоголю после первого представления доказывать театру, что Хлестаков — это не просто шалун, вертопрах, не один из бесконечных молодых водевильных героев, по легкомыслию устраивающих водевильную чепуху, и «...в продолжение двух столетий являющийся в одном и том же костюме»*. У Толстого — медлительный, умный, далеко видящий, много переживший Кутузов — это не просто самоотверженный и религиозный старый воин, это человек своего времени, жизнелюбивый и не аскетичный. Кутузов на Бородинском поле может произносить светские любезности. Он ведет себя так не по легкомыслию, а из презрения к обычному, лицемерному старому представлению. Его военный подвиг состоит в том, что он имеет мужество принять решение, нужное по обстановке, что он противопоставляет свою волю интриге.

Пьер Безухов, сын крестьянки и вельможи Екатерининской эпохи, у Толстого человек внутренне свободный, могучий, некрасивый, беззубый, смелый, все время решающий философские вопросы о жизни, которая его окружает.

Наташа — чувственна, талантлива, музыкальна, у нее есть нечто большее, чем ум. Толстой не осуждает Наташу за то, что она увлеклась Анатолем, будучи невестой Андрея Болконского. Обычная мораль пересматривается Толстым.

Болконский, образом которого сперва увлекался Толстой, не нужен войне. Об этом писал Толстому еще Фет. Андрей Болконский — умница, человек, считающий себя соперником Наполеона. Андрей ищет Тулона — блистательного наполеоновского начала карьеры. Он храбр, честен, бросился в бой, чтобы остановить бегущих, нес знамя в своих руках и лежал со знаменем в руках; и только тут понял он, что то, о чем он мечтал, те военные подвиги, о которых он думал, что все это ничтожно перед лицом неба. Но новой истины до конца Андрей Болконский не узнал даже во время народной войны. Болконский гибнет на войне случайно. Речи его озлобленны и личны, несмотря на ум и сердце этого героя. Конечно, бессмысленные жертвы совершенно не исключены войной, но если бы мы удалили Андрея Болконского из романа, то в военных судьбах, описанных великим писателем, ничего не изменилось бы.

Между тем Тушин задержал наступление Наполеона при Аустерлицком сражении, он там, советуясь со своими солдатами, нашел правильное решение. Он нужен войне.

Красноносый капитан Тимохин, старый измаильский товарищ Кутузова, нужен войне: он остановил своей безумной храбростью французскую атаку под Шенграбеном.

Тактические удачи Тимохина и Тушина приобретают стратегическое значение.

Нужен войне Долохов и даже Николай Ростов.

Андрей Болконский одно время был задуман как судья войны, ему должна была принадлежать часть философских отступлений, но он не мог выдержать этой нагрузки, и философские отступления перешли в речь автора.

Ближе всех к Толстому в американской картине очаровательная Наташа, в которой есть какая-то правда и даже вроде толстовской. Несмотря на модные, по-нашему, ботинки и прическу — конским хвостом, такая Наташа могла бы жить в толстовском мире. Все же остальные — это люди из военной истории вообще, а не из истории 1812 года.

Толстовская тема – это не история о том, как в конце концов Наташа выйдет замуж за Пьера Безухова. Ее замужество, ее жизнь с Пьером как будто и прекрасны, но в то же время и печальны. Она опускается. Мы знаем,

*Н. В. Гоголь. Отрывок из письма, писанного автором вскоре после первого представления «Ревизора».

что Пьеру, который собирается бороться с Аракчеевым, предстоят еще многие испытания, и тогда найдет себя и Наташа. Роман кончается торжеством посредственности, торжеством Николая Ростова. Война выиграна — мир начался.

Американская лента, которую мы видели, идет мимо Толстого, потому что она благополучна. Толстой старался отойти от привычного восприятия человека и обнажить истинный его характер, увидеть истинные мотивы действий человека, подняться над психологией человека, потому что у Толстого внутренний монолог человека не совпадает с истинными мотивами действий, ибо истинные мотивы — социального характера. Человек только обговаривает то, что он должен сделать, и его свобода — мнимая, кроме тех случаев, когда он понимает свою роль и свою зависимость от обстоятельств как служение общему делу.

Вопрос об экранизации Толстого — очень сложный. Мы ведь не можем взять всех героев Толстого на киноленту. Мы можем показать мельком, а тогда их не увидят и не узнают. Значит, начинается отбор и возможная схематизация. Мы даже не можем показать всех перипетий произведения.

Толстой, когда он начинает писать «Анну Каренину», хочет, может быть, доказать, что женщина должна быть верна своему мужу, что прелюбодеяние, запрещенное богом, всегда наказано. Он задумывает мужа, который будет носить имя Каренина, как положительного героя, как крупного ученого. Он знает, что Анна будет осмеяна, когда она покажется в театральной ложе; здесь она испытывает «афронт», как записывает Толстой в черновиках, она погибает под колесами поезда. Любовная буря, охватившая Анну Каренину, выражена в первых главах романа через вьюгу, окружающую тот поезд, в котором едут Каренина с Вронским, — эта вьюга ассоциировалась вначале только со злом, преступлением. Но много лет пишется роман. К чему же приложены усилия писателя? Не к разработке сюжетных схем, не к осложнению сюжета. Все идет на раскрытие истинных мотивировок событий. И даже не на выяснение того, что думает Анна Каренина, а на выяснение того, почему она так думает. В результате решается вопрос: могла ли Анна Каренина быть верна своему мужу? Почему бесчеловечна жизнь? Почему бесчеловечен Вронский? Почему Вронский, по своему собственному ощущению, такая же глупая и здоровая говядина, как и принц, которого он сопровождает. Почему, умирая от родильной горячки, Анна Каренина замечает, что оба — и муж и любовник — оба Алексеи. Они не звери. Алексей Каренин в другой обстановке мог бы быть хорошим, но он включен в такие нечеловеческие отношения, которые не дают ему быть человечным; тогда он свою нечеловечность оформляет законом религии.

Надо находить тепловой центр романа, его смысловое конечное звучание, а потом рассмотреть способы показа этого звучания в романе. Надо понять идеологию романа и вернуться через нее к технологии романа, чтобы сохранить идею в показе.

О «КАЗАКАХ» И «ХАДЖИ МУРАТЕ»

Максим Горький рассказывал в Сорренто Владимиру Познеру, что «Казаки» были любимой вещью Ленина.

Эта кавказская повесть написана чрезвычайно легко, сюжет ее кажется элементарным, а писалась она много лет.

Автор шел от сложного к простому, снимая пласты литературы. Может показаться, что история Оленина напоминает историю Алеко в «Цыганах» Пушкина, а Ерошка похож на старого цыгана в этой же поэме, но по дневникам мы знаем, что вещь почти автобиографична.

Сейчас на Западе пытаются понять Толстого, как религиозного учителя, как человека, который показал, что можно изменить жизнь нравственным подвигом, не изменяя социального уклада.

«Казаки» как раз доказывают другое: Оленин при всем своем уме и своей любви ничего не может изменить. «Казаки» — это попытка войти в простую жизнь. Оказывается, что социальный строй стоит между человеком и природой. Для того чтобы войти в лес, увидеть горы, чтобы познать жизнь, тоже надо изменить свою судьбу. «Казаки» — самый чистый поиск Толстого; в нем он не пытается найти религиозный обход темы. В повести мы видим влюбленность Толстого в жизнь, но жизнь оказывается недоступной. Она не принимает героя.

Умный, поэтический Оленин уже узнал любовь к себе, он хочет сам полюбить, но в Москве ему не любится.

Он полюбил в станице, но там его не полюбили. Там поневоле он стал участником

войны, которая не нужна ни ему, ни старому казаку Ерошке, который по-своему выше простого ума, как выше благоразумия Наташа Ростова.

Платон Каратаев, показанный в одной главе, живет сам по себе, никого не судит. Ерошка презирает фальшь господской жизни; он знает цену жизни, цену дружбы и хорошо вспоминает, как выглядят глаза любимой. Ерошка в повести и в толстовских дневниках — один из величайших характеров, увиденный гением.

Оленин — это начало пути Толстого. Надо передать прошлое, но для этого его надо увидеть.

При инсценировках, очевидно, надо принимать во внимание цензурные ограничения, которые имел писатель, и то количество знаний о показываемом, которое имели тогда читатели.

Например, завоевание Кавказа, обычное представление о кавказцах, общие характеристики тогдашней войны были известны. Толстой их пересматривает не только в образном ряду, но и в главе-очерке о гребенских казаках.

В то же время быт русских солдат, который читателю был известен по ряду вещей, и в том числе по повестям и очеркам самого Толстого, в повести как бы пропускается; Оленин идет в поход со своей батареей, а то, что он увидит, уже было показано Толстым в прежних вещах и не может быть повторено. Его же отношение к завоеванию Кавказа, оценка справедливости войны были им даны в прежних очерках, но по цензурным обстоятельствам остались в черновиках. Здесь приходится возвращаться к черновикам; нельзя сохранять на лице произведения шрамы, причиненные цензурой. Надо понять и попытаться сохранить процесс авторского осознания самого предмета повествования.

В «Казаках» Толстого в первоначальных набросках меняется заглавие, название жанра, было использовано все, даже стихотворная форма. Эта вещь называлась «попыткой романа» до тех пор, пока она не стала «кавказской повестью». Произведение первоначально носило название «Беглец», главным героем был Лукашка, который уходил в горы, потом возвращался. Лукашка кончил трагически — его казнили. Есть варианты, когда убивали Оленина, есть варианты, когда убивали обоих. Но одно было ясно, Оленину нет пути к тому, что впоследствии Толстой называл опрощением.

«Кинематографический сюжет» — события со стрельбой, изменами, столкновениями — Толстым был разработан и потом был оставлен. Правда, повесть недописана, она была издана как бы по случайному поводу, и торопливо даже обозначение номеров страниц в рукописи. Толстой как будто отбросил от себя повесть, но она гениально закончена.

В сосуде стоит перенасыщенный раствор. Он охлажден. Вы стучите по стакану — и вдруг начинается быстрая кристаллизация: вы подтолкнули необходимый, уже подготовленный процесс.

Не разнообразие событий привлекает в результате Толстого. Задачей Толстого было показать взаимоотношения Оленина (в котором много от будущего Левина) и народа. Эта повесть — первый рассказ о попытке очищения, о попытке человека бежать из своего класса. Уже здесь Толстой показал безнадежность этой попытки, поскольку она взята как дело отдельного человека, который хочет изменить только свою судьбу.

Описание природы в «Казаках» — это не задник, а часть сущности сюжета. Толстой горы описывает так: «Сначала горы только удивили Оленина, потом обрадовали; но потом, больше и больше вглядываясь в эту, не из других черных гор, но прямо из степи вырастающую и убегающую цепь снеговых гор, он мало-помалу начал вникать в эту красоту и *почувствовал* горы».

Горы описываются дальше в подробностях, переосмысляя мир Оленина, и дальше они становятся проходящей темой, частью симфонии-повести.

Описаниями природы восхищался у Толстого Хемингуэй; эти описания появились в результате развития всей русской литературы.

Толстой писал в «Казаках»: «Оленину виднелось что-то серое, белое, курчавое... Он подумал, что горы и облака имеют совершенно одинаковый вид...».

Это простое наблюдение подготовлено Пушкиным. Пушкин писал: «В Ставрополе увидел я на краю неба облака, поразившие мне взоры ровно за девять лет. Они были все те же, все на том же месте. Это — снежные вершины кавказской цепи».

Пушкин учил Толстого почувствовать горы. Толстой через горы почувствовал всю Терскую линию и в четвертой главе рассказал, почувствовав горы, о простой и правдивой жизни терских казаков.

Кино может показать человека вместе с природой. Надо попробовать сделать это в фильме «Казаки» и тем самым передать красоту повести. Надо стараться сделать себя прозрачным, чтобы через тебя увидели другого.

Надо пересмотреть методологию показа, учась у Толстого на «Казаках» и «Хаджи Мурате».

«Хаджи Мурат» — венец творческого умения Толстого. Это самое совершенное усилие неослабленного гения. Медленно и многократно показывает Толстой пейзаж, вводит соловьиную песню! Это нужно для того, чтобы природа как бы принимала в свое лоно подвиг безнадежно сопротивляющегося Хаджи Мурата и в то же время показывала бы человечность этого сопротивления. Толстой описывает, как Хаджи Мурат сражается уже без жалости, без гнева и желания. Уже почти не сознавая ничего, он встает и идет на врагов. Толстой, проповедующий непротивление, записал в своем дневнике 19 июня 1896 года: «Так и надо». Хаджи Мурат, борющийся за свою крестьянскую свободу, за свободу народную, борющийся до последней искры жизни, непобедим, как природа, и окружен родной ему песней и соловьиными утренними трелями. Хаджи Мурат нужен в литературе и в кинематографии как человек, который отказывается от всего для борьбы за внутреннюю свою человеческую поэзию.

Гегель в «Лекциях по эстетике» говорил, что борьба человека за свою поэзию с прозой жизни бесполезна, невозможна:

«Сколько бы тот или иной человек в свое время ни ссорился с миром, сколько бы его ни бросали из стороны в сторону, он в конце концов все же по большей части получает свою девушку и какую-нибудь службу, женится и делается таким же филистером, как все другие... Служба заставит работать и будет доставлять огорчения, брак создаст домашний крест; таким образом, ему выпадет на долю ощутить всю ту горечь похмелья, что и другим».

У Толстого борьба за поэзию победоносна, потому что поэзия состоит в том, что человек борется не только за свое, но за свое, как за общее, и выявление человечности у него нравственно, ибо его нравственность — это выявление истинных потребностей человека как части человечества. Герой Толстого Хаджи Мурат не уступает своей поэзии.

Для того чтобы экранизировать Толстого, надо прежде всего понять, для чего он пишет свой роман, то есть к каким выводам в результате своей художественной работы он пришел и какой вывод, какое познание мира он даст своему читателю.

Мы не должны думать, что Толстой в результате обосновывает толстовство. Толстовство — это только меньшая часть Толстого, оно — его заболевание, то, что будет снято историей с Толстого. Толстой — это несдающаяся поэзия реальной жизни.

РАССКАЗЫВАЮ О НЕПРОЧИТАННОМ МНОЮ СЦЕНАРИИ «ВОСКРЕСЕНИЕ» ПО МНОГО РАЗ ПРОЧИТАННОМУ РОМАНУ И ЖЕЛАЮ И СЦЕНАРИСТУ И РЕЖИССЕРУ УСПЕХОВ В ПОДВИГЕ

Перед нами «Воскресение». Больше десяти раз «Воскресение» было экранизировано, но вряд ли понято в кинематографии. Вначале Толстой называл эту вещь «Коневская повесть». А. Ф. Кони рассказал Толстому историю, как молодой человек, выбранный присяжным заседателем, судил женщину, которая пошла на преступление. Женщина Розалия была проституткой последнего разбора, больная, обезображенная сифилисом. Присяжный заседатель узнал в ней горничную, которую он когда-то соблазнил. Он решил жениться на ней. Добивался этого, но женщина умерла в тюремной больнице.

Толстому показалось, что это чудная тема о значении религиозного сознания, показ того, как религиозное сознание воскресило человека, вернуло его на истинный путь. Начались поиски формы, которые продолжались много лет.

В первых набросках романа брак оказался удачным, но люди вокруг не понимали красоту подвига. Тогда молодой человек и бывшая проститутка уезжают в Англию. Женщина занимается на огороде, а мужчина проповедует христианство. Это явно не выходило: Англия не менее пуританская и не менее лицемерная страна, чем тогдашняя Россия. Единственно, что можно сказать в пользу Англии, что там Катюша Маслова не могла бы ничего сказать англичанам потому, что она по-английски не говорила. Сюжет хвалят толстовцы. Толстой работает дальше. Начинает соображать, что главное — это Катюша, что она свет, а Нехлюдов, выбранный им герой, — это тень. Он начинает анализировать, что же такое Катюша? Он видит, что проститутки относятся к своему положению вовсе не как к положению уни-





НА СТУДИИ «МОСФИЛЬМ» ЗАКОНЧЕНА РАБОТА НАД ЭКРАНИЗАЦИЕЙ ДВУХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Л. Н. ТОЛСТОГО: «ВОСКРЕСЕНИЕ» (СЦЕНАРИЙ Е. ГАБРИЛОВИЧА, РЕЖИССЕР М. ШВЕЙЦЕР) И «КАЗАКИ» (СЦЕНАРИЙ В. ШКЛОВСКОГО, РЕЖИССЕР В. ПРОНИН).

НА НАШИХ СНИМКАХ — КАДРЫ ИЗ ПЕРВЫХ СНЯТЫХ ЭПИЗОДОВ ФИЛЬМА «ВОСКРЕСЕНИЕ». В РОЛИ КАТЮШИ МАСЛОВОЙ — ДИПЛОМАНТКА ВГИКа Т. СЕМИНА, РОЛЬ НЕХЛЮДОВА ИСПОЛНЯЕТ АРТИСТ МАЛОГО ТЕАТРА Е. МАТВЕЕВ

женному, безнравственному. Нет, они считают, что они выше прачек, и считают себя занимающими свое особое место в мире: все мужчины все время думают о них, к ним стремятся. У Масловой такое же прочное и неправильное положение, как у всех остальных людей старого общества. Толстой видит Катюшу Маслову в системе тогдашнего общества такой же частью его, как чиновники, военные, землевладельцы, жены богачей. Вопрос о нравственности переходит на другую стадию обобщения. Та нравственность, во имя которой судят Катюшу Маслову, безнравственна. Священник, который приводит ее к присяге и поправляет крест на груди, судьи и люди, к которым приходит Нехлюдов во время хлопот за невинно осужденную Катюшу Маслову, как бы представители той же ее профессии, они все — проститутки. Они все продажны, они все неправы. Все, кроме революционеров, с которыми в тюрьме встречается Катюша.

«Воскресение» для Толстого вначале — религиозное воскресение. Нехлюдов предлагает Катюше прочесть евангелие, но она отказывается, говоря, что уже читала его. Религиозная идея в романе Толстого не играет никакой роли в изменении психологии Катюши Масловой. Между тем Катюша Маслова воскресает. Она воскресает потому, что она любит Нехлюдова. Целым рядом повторений, анализом жизни, взятой с разных сторон, разными кругами анализа Толстой доходит до истинной сущности романа — до высокой любви Катюши Масловой. Перипетии романа — это возвращение Катюши к любви. Поэтому надо сперва показать Катюшу униженной, пьяной, ненавидящей Нехлюдова. Нужно начать анализ снизу. Для того чтобы Нехлюдов сам не был бы слишком героичен, нужно показать другую, крестьянскую пару; муж, отравленный молодой женой, едет на каторгу за ней, для того чтобы ее спасти, потому что он ее любит.

Нехлюдов сам не воскресает. Все, что Толстой мог сделать, это дать евангелие в руки и заставить Нехлюдова почитать эту книгу. Роман кончался словами бессилия: «С этой ночи началась для Нехлюдова совсем новая жизнь, не столько потому, что он вступил в новые условия жизни, а потому, что все, что случилось с ним с этих пор, получало для него совсем иное, чем прежде, значение. Чем кончится этот новый период его жизни, покажет будущее».

Это не воскресение. Это ожидание какого-то будущего, какой-то новой книги, которая не будет написана. Это отказ изменить условия жизни, заменить изменение религиозным истолкованием. Нехлюдов брошен в прошлое. Ему осталась только мечта о переосмыслении.

В небольшой статье нельзя показать, что такое «Воскресение», но можно все-таки попытаться нащупать, почему роман весь ока-

зался романом о женщине и почему эта женщина нашла место для пути воскресения в этапе революционеров, идущих на каторгу.

Воскресение Катюши Масловой возможно только, если будет изменена та жизнь, в которой ее положение проститутки было одним из узаконенных положений, изменен строй с безземельным крестьянством, с безнравственным обществом, с религиозными фанатиками, которые не могли понять, что же делать, и предлагали только свою жертву.

В романе Толстого дан образ реки и ледохода. И хотя Толстой и хочет сказать, что чувственная, физическая, плотская любовь — зло, но любовь Катюши к Нехлюдову он дает как поэзию, поэзию грозную. Река взламывает лед. Над ледоходом висит луна. С шорохом идут, сметая все перед собой, льдины. Мужчина смотрит и не знает, совершилось ли добро или зло. Он совершил зло, потому что он принадлежал к числу злых, находился в злом мире, в числе хозяев. В злом мире любовь не может не быть преступлением.

Нехлюдов старался спасти Катюшу. Она отказалась от брака; Толстой повторяет образ:

«Широкая, быстрая река хлещет в борта лодок, натягивает канаты парома».

Река как будто отделяет Нехлюдова и от умирающего Крыльцова, и от Катюши, которая уходит с Симонсоном.

Река отделяет Нехлюдова от Катюши.

Для того чтобы Катюша воскресла, Толстой должен был сразу дать женщину и униженную, и имеющую возможность такого воскресения.

Какова же художественная технология романа? Роман весь написан маленькими главками на четыре странички. Каждая главка образно выражена и закончена. Она говорит и договаривает одно.

Не нужно считать, что в прозе смысловое содержание выражено только повествовательными моментами, которые не могут быть переданы изобразительными средствами.

У Толстого часто повествовательные моменты являются способом вызвать пространственно-зрительные представления, сопоставление которых и выражает основное содержание произведения.

Например, первая глава «Воскресения» основана на глухой тюремной замкнутости человеческого общества и на побеждающей эту глухоту и скованность весне. Многие положения не развернуты, но они всегда точно названы, и появление новых зрительных понятий и ракурс их ви́дения подчеркнут в самом произведении.

Возьмем первую главу. Все знают первые слова: «Как ни старались люди, собравшись в одно небольшое место несколько сот тысяч, изуродовать ту землю, на которой они жались, как ни забивали камнями землю, чтобы ничего не росло на ней..— и весна была весною даже и в городе».

Дальше идет описание вонючей тюрьмы с воздухом, полным усталости, потом идет вызов женщины. Она называется Масловой. Проходит через тюремные коридоры. Дается краткая внешняя характеристика женщины. Вот она идет по мостовой среди всеобщего внимания.

«И... это обращенное на нее внимание веселило ее. Веселил ее тоже чистый, сравнительно с острогом, весенний воздух, но больно было ступать по камням отвыкшими от ходьбы и обутыми в неуклюжие арестантские коты ногами, и она смотрела себе под ноги и старалась ступать как можно легче».

Попробуем сценарно разобрать это место.

Прежде всего здесь есть неожиданное сюжетно-смысловое противопоставление. Женщина идет на суд под конвоем двух солдат. Идет по мостовой, там, где ходят лошади. Она идет выброшенная из жизни, но идет веселой. Первое указание на то, что Катюша Маслова сама себя не осуждает, и не потому, что она себя религиозно прощает, а потому, что она считает свое положение одним из нормальных среди других положений. Это неожиданно, но реально. Маслова потупилась, но не для того, чтобы не смотреть на людей, а для того, чтобы идти по крупным камням в мягких суконных котах. Это заставляет нас показать мостовую. Следуют два средних плана. Сперва посмотрим, как они сделаны, потом поговорим, для чего они сделаны.

«Проходя мимо мучной лавки, перед которой ходили, перекачиваясь, никем не обижаемые голуби, арестантка чуть не задела ногою одного сизяка; голубь вспорхнул и, трепеща крыльями, пролетел мимо самого уха арестантки, обдав ее ветром. Арестантка улыбнулась и потом тяжело вздохнула, вспомнив свое положение».

Посмотрим всю главу. Была тюремно-городская весна. Весна противоречит городу. Город, жизненный уклад старого города сопротивлялся весне. Весна была видна по мухам, которые летали около пригретых стен, и по пробивающейся между камнями траве.

В тюрьме весны не было. Тюрьма от весны заперлась. В тюрьме воняло. И из тюрьмы вывели женщину. Осужденная, выброшенная из жизни женщина с привычной веселостью идет по городу. Она видит голубей. Голубь взлетел. И дальше идет план: голова с плечами. Голубь пролетает мимо женщины. В одном кадре голова и голубь. Взмах крыльев относит волосы, не целиком подобранные под косынку, в сторону. Женщина улыбается. Голубь и женщина соединены у нас в таких словах, как голубка. Голуби возили в греческой мифологии колесницу Венеры, и это часто воспроизводилось впоследствии в картинах конца XVIII — начала XIX века.

Толстой в «Анне Карениной» передал влюбленность Левина, его ожидание утра через голубя, который залетает утром со снега. И вот этот образ голубя снимает, переосмысливает образ усталой арестантки. Она входит в роман, овеянная поэзией. Поэзия приходит к ней через взмах крыльев, через ветер от полета голубя.

Имя Масловой — Катерина. Катюша в романе появляется после ее минутной грусти, после пролета голубя. Мы начинаем обсуждать, кто такая Катюша. Для этого Толстой начинает долгий суд — синтез того суда, который ведется именем государя императора. Государь император и суд судятся в романе как суд ложный и неправильный. Надо пересудить и самих судей. Для этого во второй главе сперва кратко рассказывается история Катюши Масловой. Это первое приближение. Рассказывается, как ее соблазнил барин, как он ей дал сто рублей, как она эти деньги истратила. Через несколько глав соблазнитель Нехлюдов видит Катюшу на суде, через судейский стол. Всю историю он вспоминает по-иному, длинно, правдиво, поэтично и видит свое преступление, которое понято как нарушение поэзии любви. Были сирень, молодая женщина, любовь — и не то было преступлением, что Нехлюдов полюбил Катюшу, а то, что он взял ее так, как берет горничную приезжий офицер.

Он виноват как представитель определенной категории, но сама любовь дана грозно и торжественно. Это второе приближение.

Катюшу осудили. Она плачет в тюрьме, вспоминая ту же историю, тоже очень поэтично, то есть правдиво. Это третье приближение, второе воспоминание Катюши.

Вот без этого тройного переосмысливания нельзя, по моему мнению, сделать «Воскресение», так как такие повторения идут через весь роман.

Вряд ли можно разделить вещь, как говорят у нас, на две серии. Толстой показал любовь неделимую, много раз осмысленную. Вот эта непрерывность, многоразгадываемость любви, превращаемость человека — это и есть содержание романа. Как это разделить, я не знаю. Может быть, лучше снять длинную картину, отказавшись в то же время от прекрасных подробностей, от прекрасных эпизодов, от того, что Нехлюдов стал через сознание своего преступления перед Катюшей Масловой человеком, проходящим через круги ада, что любовь Катюши заставила Нехлюдова, как Виргилия Данте, пройти через тюрьмы, этапы и через безземельную деревню, где жили хуже, чем в тюрьме.

Все время превращающаяся, все время растущая и меняющая поле применения мировая кинематография с ведущим отрядом советской кинематографии должна перенять опыт Толстого.

Браться за экранизацию Толстого трудно и страшно. Но страх этот полезен.

Вредно будет, если мы будем относиться к Толстому так, что это, мол, литература, а мы сделаем другое, потому что у нас есть другая специфика. Специфика — это другой способ изображать то же самое, а не ограничение изображения. Специфика — это нечто такое, что надо преодолевать и преодолевать, создавая новые формы для выражения того содержания, которое раскрывает жизнь. Борьба за преодоление специфики — это борьба за новые формы кинематографического искусства. В результате мы покажем истинное, человеческое, и бесчеловечность старого мира.

Будут удачи после неудач. Не будем бояться труда. У Овидия в «Метаморфозах» рассказано, как сын Аполлона Фаэтон пришел к отцу и попросил, как доказательство своего происхождения, как знак признания отцовства, чтобы отец передал ему вожжи, которыми управляются кони, везущие солнечную колесницу. Мальчик получил вожжи, и он въехал на огненных конях на крутизну тогдашнего неба. Он увидел знаки зодиака, грозные по тому времени, рука его дрогнула и изменилось направление, и солнце пошло криво и обожгло людей Африки. Юноша сгорел. И поэт говорит: хотя он и погиб, но погиб на великом подвиге. Тополя оплакали мальчика, и слезы обратились в вечный янтарь.

Мы овладели небом. Наше небо много выше античного, но наши колесницы возвращаются домой, садятся на траву колхозных полей, становятся среди жаток, комбайнов, и они возвращают живыми космических путешественников. Мы обязаны подняться на крутизну толстовских романов, подняться до высот человеческой совести и вернуть зрителям роман живым. Если будут по пути неудачи, то они произойдут на великом деле. Но неудач не должно быть, потому что время наше — время удач, смелости, подвигов. Пускай неудачи останутся в забракованных сценариях.

Пусть горечь неудач превратится в янтарь опыта художников, а на долю экрана достанется высота подъема, которой требует зритель.

Ираклий Андроников

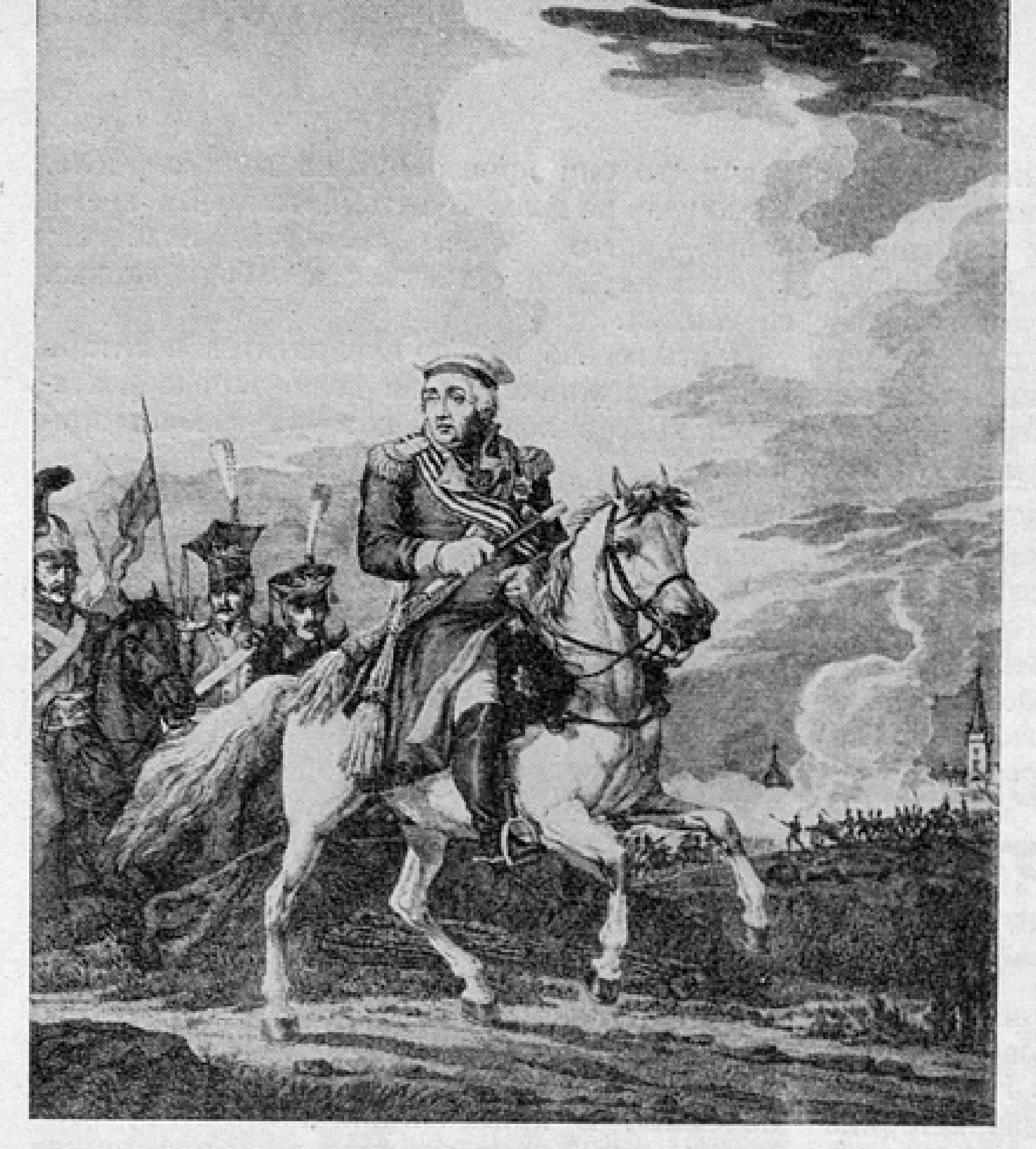
Об исторических картинках, о прозе Толстого и о кино

В послесловии, озаглавленном «Несколько слов по поводу книги «Война и мир», Лев Николаевич Толстой, говоря о различии задач историка и художника и считая, что художник не исполнит своего дела, представляя лицо всегда в его значении историческом, пишет: «Кутузов не всегда со зрительной трубкой, указывая на врагов, ехал на белой лошади, Растопчин не всегда с факелом зажигал Вороновский дом (он даже никогда этого не делал), императрица Мария Феодоровна не всегда стояла в горностаевой мантии, опершись рукой на свод законов, а такими их представляет себе народное воображение». В черновике сказано несколько иначе: «наше воображение».

Интересно, что, рассуждая о задачах историка и писателя, Толстой имел в виду не исторические и не литературные труды, а популярные и лубочные картинки начала XIX столетия, долженствовавшие символически изобразить значение для России упомянутых исторических лиц. Отмечаю это не случайно. Исследователи Толстого подробнейшим образом проанализировали ту огромную историческую и мемуарную литературу, которую Толстой использовал в работе над своей эпопеей. Но кроме этих источников были другие — иллюстративные. Их-то и помянул Толстой косвенно в своем послесловии.

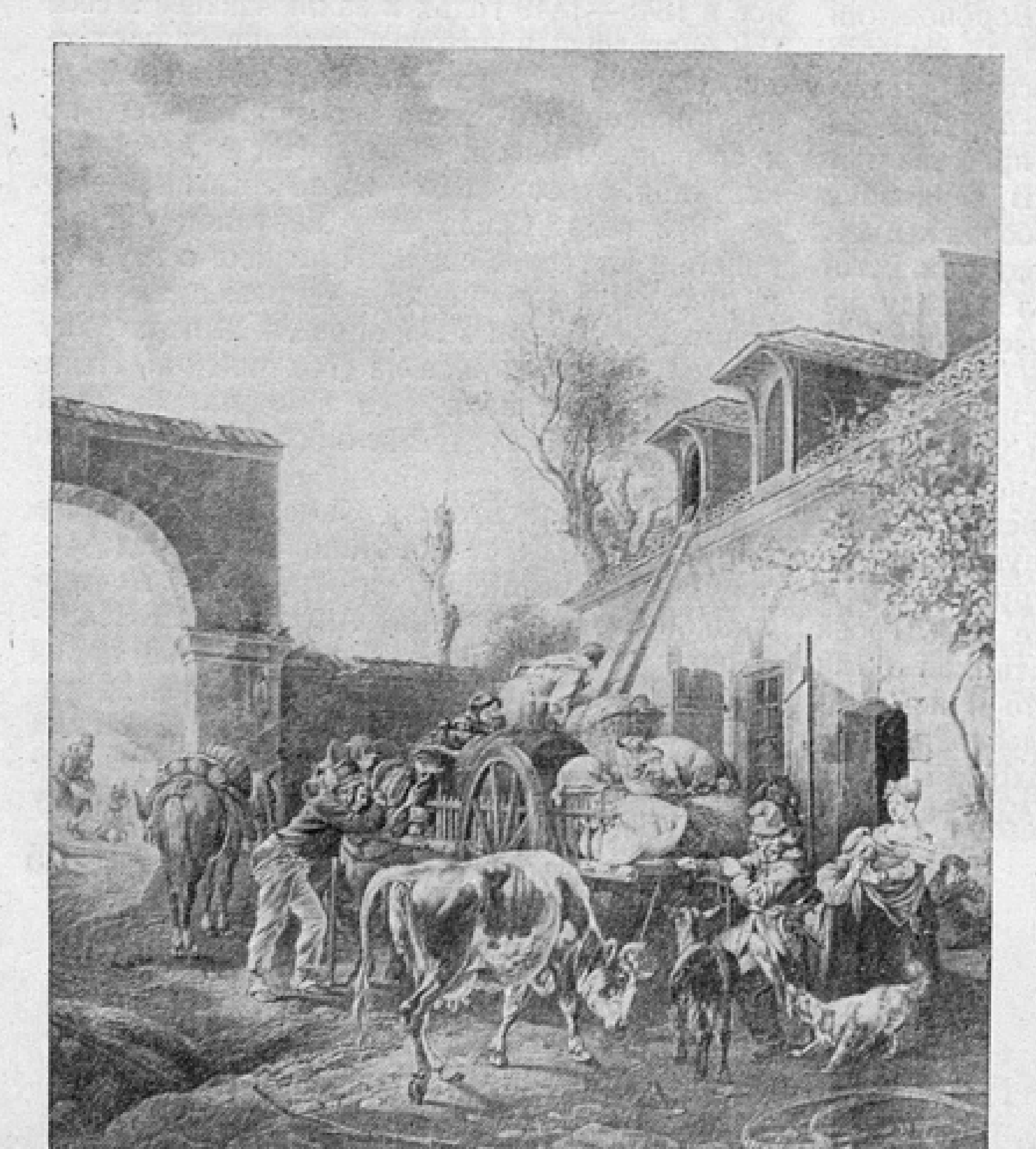
Известно, что, собирая необходимый ему материал, Толстой посещал в Москве Чертковскую библиотеку и знакомился там с нужными ему книгами «и портретами генералов», которые, как писал он жене, были ему «очень полезны». В примечаниях к письму указывается, что Толстой имел в виду пятитомное издание военного историка Михайловского-Данилевского «Император Александр I и его сподвижники в 1812, 1813, 1814 и 1815 годах. Военная галерея Зимнего дворца», выпущенное в 1845—1849 годах и заключающее в себе 159 биографий и литографированных портретов. Однако есть основания думать, что Толстой просмотрел не только это издание, но и собрание гравюр, литографий и лубочных картинок, относившихся к Отечественной войне 1812 года. Среди этих картинок он мог видеть и Кутузова на белой лошади с трубкой в руке, и Растопчина, поджигающего свой подмосковный дом в Воронове, и императрицу Марию, опирающуюся на свод законов. Ныне материал этот находится в Отделе бытовой иллюстрации Государственного Исторического музея.

Рассматривая это собрание, заключающее сотни листов, мы видим Наполеона перед Аустерлицем и различные изображения Аустерлицкой битвы, свидание Александра и Наполеона в Тильзите, и описанный Толстым парад войск в присутствии Наполеона и Александра, и переход французской армии через Неман в 1812 году — гравюру, в точности совпадающую с толстовским описанием, — и переправу



М. И. ГОЛЕНИЩЕВ-КУТУЗОВ
Гравюра А. Корделли по рисунку А. Орловского

БЕЖЕНЦЫ
Литография начала XIX века



польского уланского полка через Вислу, и битву при Островне, и бомбардировку Смоленска. Здесь можно увидеть гравюру, на которой французским войскам показывают портрет сына Наполеона—сцена, подробно описанная в «Войне и мире». Тут и французская армия под Москвой, и вступление ее в Москву, и московский пожар, бегство Наполеона, переправа через Березину и множество других эпизодов, изображенных в романе Толстого. Разглядывая эстампы Исторического музея, можно только удивляться точности, с какою воспроизведены эти эпизоды в тексте Толстого. Но...

Но разве не могут сказать, что все это Толстой мог найти в описаниях наполеоновских войн, не прибегая к картинкам?

Нет, не могут! Есть основания считать, что Толстой просмотрел этот изобразительный материал, ибо некоторые подробности можно было только увидеть— вычитать их, заимствовать из описаний Толстой даже и при желании не мог.

Среди эстампов Исторического музея обращает внимание литография начала XIX века, на которой изображена группа австрийских беженцев: доверху нагруженная домашней утварью и перинами парная повозка с большими колесами, к которой привязана породистая пестрая корова. Возле повозки суетятся мужчины, среди них — плачущая старуха и молодая женщина.

Литография напоминает то место из второй части первого тома «Войны и мира», где говорится о движении русских войск через Энс. «Русские обозы, артиллерия и колонны войск в середине дня тянулись через город Энс, по сю и по ту сторону моста». Затем описывается повозка, «непохожая на все проезжавшие до сих пор». «Это

был немецкий форшпан на паре, нагруженный, казалось, целым домом; за форшпаном, который вез немец, привязана была красивая, пестрая, с огромным выменем корова. На перинах сидела женщина с грудным ребенком, старуха и молодая, багрово-румяная, здоровая девушка-немка. Видно, по особому разрешению были пропущены эти выселявшиеся жители...».

Хотя на картинке и нет грудного ребенка, упомянутого в описании Толстого, так и кажется, что Толстой видел это изображение и, мысленно закончив укладку вещей и усадив на верх воза запомнившиеся ему фигуры, включил этот форшпан в вереницу людей и повозок, сгрудившихся на мосту в городке Энс.



ФРАНЦУЗСКАЯ КАВАЛЕРИЯ НА ПУТИ К ОСТРОВНО
Литография А. Адама

Литография «Французская кавалерия на пути к Островно» немецкого художника А. Адама, участника наполеоновского похода в Россию. Кавалеристы движутся по большаку, с двух сторон обсаженному березами. У дороги — деревянные строения. Это изображение как нельзя больше подходит к тому месту «Войны и мира» (т. III, ч. I, глава XIV), где речь идет о выступлении эскадрона Ростова к местечку Островно, когда, покинув корчму, офицеры сели на коней и «тронулись по большой, обсаженной березами дороге... Становилось все светлее и светлее... Яснее и яснее обозначались лица солдат. Ростов ехал с Ильиным, не отстававшим от него, стороной дороги, между двойным рядом берез».

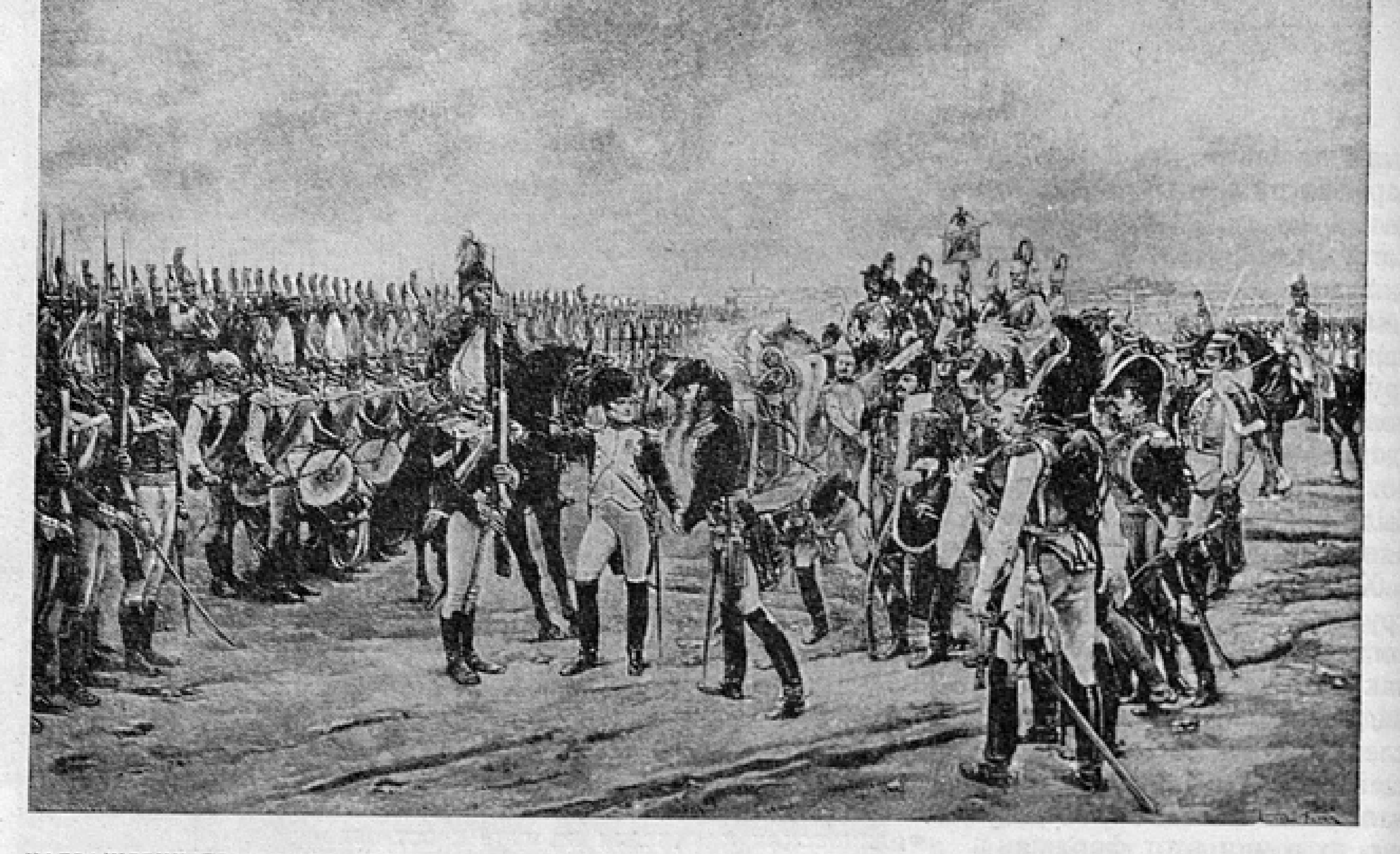
Необычайная конкретность этого описания — аллея именно березовая, и при этом по дороге в Островно, а не в каком-либо другом месте, разительное сходство с литографией Адама заставляет думать о том, что Толстой видел и это изображение.

Все читавшие «Войну и мир» хорошо помнят сцену — Наполеон по окончании свидания в Тильзите награждает русского гренадера орденом Почетного легиона. «Лазарев! — нахмурившись, прокомандовал полковник,— и первый по ранжиру солдат Лазарев бойко вышел вперед... Наполеон подошел к Лазареву, который, выкатывая глаза, упорно продолжал смотреть только на своего государя, и оглянулся на императора Александра, показывая этим, что то, что он делает теперь, он делает для своего союзника. Маленькая белая ручка с орденом дотронулась до пуговицы солдата Лазарева...».

Необычайная близость этого описания к изображенному на гравюре, сделанной по картине Лионеля Ройэ, вплоть до малейших подробностей (у Толстого отмечено и то, что во все время этой процедуры Лазарев продолжал «неподвижно держать на караул»), снова приводят к мысли, что в основу и этого описания Толстого положен не только литературный источник, но и гравюра с картины французского баталиста.

Но допустим, что Толстой не видел этих изобразительных материалов. Все равно: самый факт, что многие из них кажутся точными иллюстрациями к соответствующим страницам «Войны и мира», важен не менее. Он обязывает нас снова вникнуть в толстовские описания, обратить внимание на их конкретность, «зримость», «стереокопичность», обязывает нас попытаться осмыслить эту по-новому выявленную изобразительность толстовской прозы.

Изобретение Люмьера принесло с собой в искусство не только динамическое изображение, но и особое — динамическое — ви́дение



НАГРАЖДЕНИЕ РУССКОГО ГРЕНАДЕРА ОРДЕНОМ ПОЧЕТНОГО ЛЕГИОНА В ТИЛЬЗИТЕ В 1807 г.
Гравюра с картины Лионеля Ройэ

мира. Однако можно не сомневаться, что и до изобретения кинематографа некоторые его художественные особенности должны были, хотя бы в зародыше, найти выражение в смежных рядах искусства. И в этом смысле достижения современного кинематографа, умеющего видеть мир с разных точек одновременно, предвосхищала не живопись (это не в ее средствах!), не театр предвосхищал, а проза. И если говорить о русской литературе, то не романы Тургенева, не чеховские рассказы, не ранние вещи Льва Толстого — произведения, в которых мир представлен через восприятие героя и стоящего за его плечом автора, другими словами, «с одной стороны», не западный роман с одним героем, а многолюдный роман со множеством точек изображения одного и того же события. Такой роман, в котором мы начинаем видеть событие глазами нескольких героев. А это возможно лишь тогда, когда мы узнаем не только о том, что они делают, но и что думают, чувствуют и что вспоминают. Ибо благодаря этому для нас становится доступным, я бы сказал, о ч е в и д н ы м их внутренний мир; и все, что вокруг них происходит, преломляется для нас уже через их сознание.

Одно из важнейших свойств зрелой прозы Толстого — совмещение в ней разных восприятий одного и того же события. Об этом писали, отмечая вслед за В. Б. Шкловским, толстовские «остранения», основанные на том, что герой видит происходящее неожиданно остро, по-новому, потому что свободен от привычного восприятия. Но никто, кажется, не отметил при этом, что, показывая событие с различных точек зрения, Толстой предвосхитил многопланность кинематографа. Поясню на примере.

В начале третьего тома «Войны и мира», в главе, в которой Наполеон отдает приказ переступить границу России, Толстой пишет: «Двенадцатого числа рано утром он вышел из палатки, раскинутой в этот день на крутом левом берегу Немана, и смотрел в зрительную трубу на выплывающие из Вильковисского леса потоки своих войск, разливающихся по трем мостам, наведенным на Немане. Войска знали о присутствии императора, искали его глазами, и, когда находили на горе перед палаткой отделившуюся от свиты фигуру в сюртуке и шляпе, они кидали вверх шапки и кричали: «Vive l'Empereur!»—и одни за другими, не истощаясь, вытекали, все вытекали из огромного, скрывавшего их доселе леса, и, расстроясь, по трем мостам переходили на ту сторону».

Оставим на этот раз без внимания великолепные поэтические достоинства этого текста, в котором войска Наполеона, переправляющиеся через широкую реку, уподоблены могу-

чей — человеческой — реке: «Потоки войск, разливающихся по трем мостам, не истощаясь, вытекали, все вытекали...» Обратимся к другим существенным свойствам этого описания.

Глава эта начинается словами «Двадцать девятого мая Наполеон выехал из Дрездена...» и целиком посвящена описанию действий французского императора и его армии. Но внутри главы обнаруживается сложнейшая «раскадровка»—множество планов, позволяющих видеть события глазами и Наполеона, и военачальников, и солдат, и отдельного лица, и толпы, и самого автора. Так, в приведенном отрывке отчетливо различаются три плана: 1. Выплывающие из леса потоки войск, которые в зрительную трубу видит Наполеон. 2. Наполеон, отделившийся от свиты на горе перед палаткой, как видят его войска. И, наконец, — 3. Войска, кидающие вверх шапки при виде Наполеона и переходящие на другой берег Немана, взятые «общим планом» с некоей третьей позиции, принадлежащей автору.

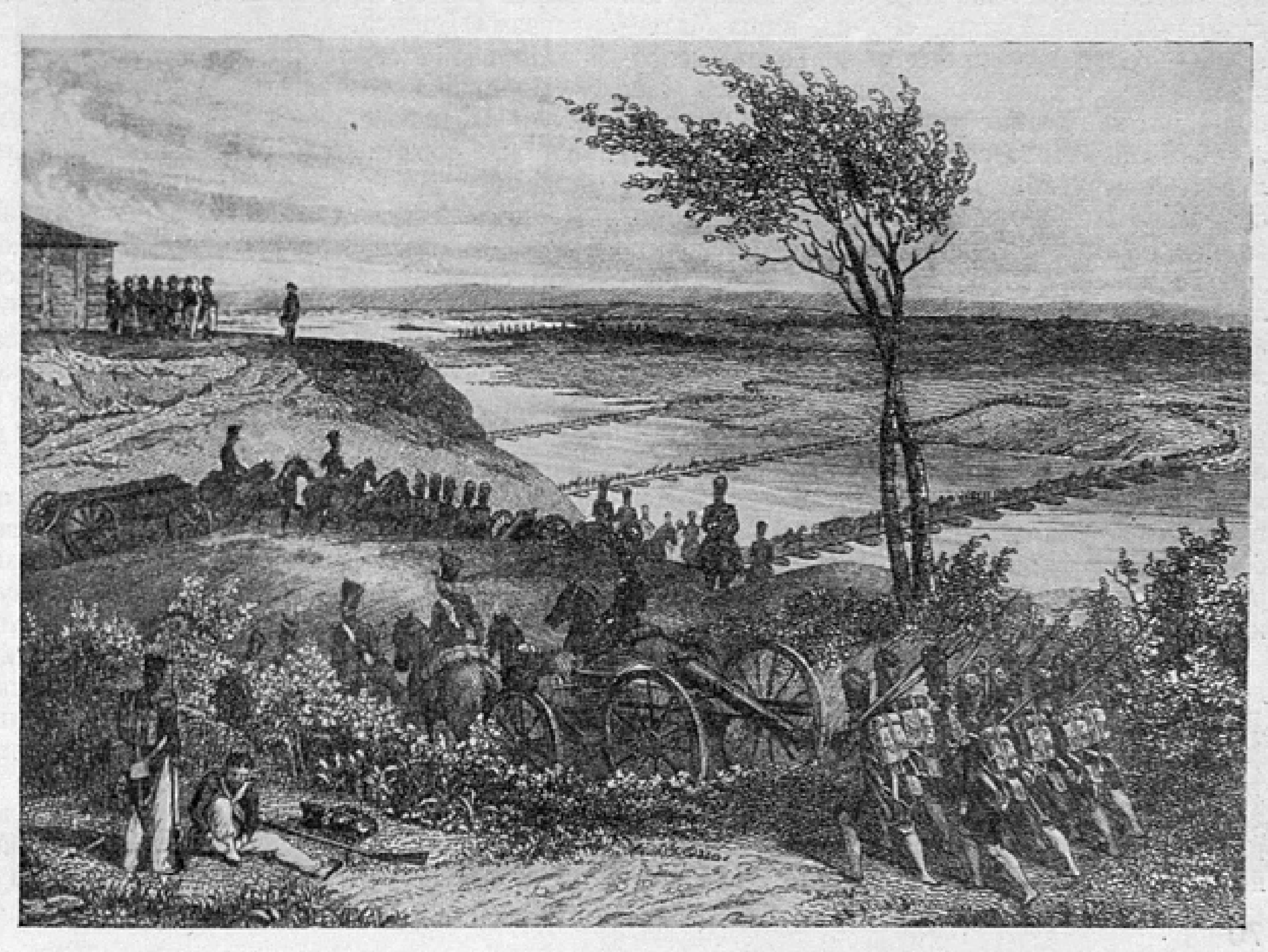
Другой пример — сражение при Шенграбене. Оно показано синхронно с нескольких точек.

Прежде всего — с батареи капитана Тушина, «с которой все поле было видно» и «открывался вид почти всего расположения русских войск и большей части неприятеля». Ясно, что эта центральная позиция выбрана Толстым не случайно, а в полном соответствии с ее стратегическим значением для хода сражения. Почти все события, происходящие на этом участке нашей позиции, где действует батарея Тушина, даны через восприятие Андрея Болконского, приезжающего сюда с поручениями от Багратиона.

Тот же князь Андрей, но уже вместе с Багратионом, приезжает в другое место сражения — на «самый высокий пункт правого фланга» (разрядка моя. — *И. А.*). И снова: все события проведены сквозь его восприятие. Это князя Андрея «поразила перемена, происшедшая в лице князя Багратиона». И когда Багратион, сказав окружающим: «с богом!»,

ПЕРЕХОД ФРАНЦУЗСКОЙ АРМИИ ЧЕРЕЗ НЕМАН

Гравюра Ш. Жирардэ



«слегка размахивая руками, неловким шагом кавалериста, как бы трудясь, пошел по неровному полю», то именно князь Андрей чувствовал, что «какая-то непреодолимая сила влечет его вперед, и испытывал большое счастье».

На левом фланге расположения русских войск находится Николай Ростов. И развернувшиеся там события, естественно, даны с точки зрения Ростова. «Неужели и меня возьмут? Что это за люди?— все думал Ростов, не веря своим глазам» и т. п.

Момент, когда все забывают про батарею Тушина, продолжающего сражаться с наседающим на него неприятелем, по сути дела исключает возможность пребывания на батарее постороннего наблюдателя — князь Андрей прибудет только в конце с приказом отступать. До его появления события начинают оцениваться самим Тушиным. Тушин перестает быть лицом, на которое смотрит один из главных персонажей романа, перестает быть фигурой эпизодической. В соответствии с его выясняющейся в ходе событий ролью мы начинаем узнавать его характер не только через его, извне наблюденные поступки, но и через собственные его мысли и ощущения, вводящие нас в его внутренний мир. Мы узнаем, о чем думает капитан Тушин. «Ну-ка, наша Матвеевна»,—говорит он про себя. И Толстой сообщает, что Матвеевной представлялась ему большая крайняя старинного литья пушка, а французы около своих орудий представлялись ему муравьями. Словом, в этот момент определяется новое восприятие боя — не привилегированным штабным офицером князем Болконским, не новичком на войне Николаем Ростовым, а скромным, смелым и опытным военным профессионалом, от которого зависит исход затеянной операции.

Итак, перед нами полная картина сражения—мы побывали на флангах и в центре и знаем, как восприняли войну три офицера различного военного опыта, различного возраста и различного склада мыслей. Этим достигнута особая рельефность, перспективность, «стереоскопичность» изображения, возникающего как бы в трех измерениях.

Но вот к стремени полкового командира, действующего на левом фланге, подходит Долохов и сообщает, что он взял в плен француза и ранен. «Долохов тяжело дышал от усталости. Он говорил с остановками»,—пишет Толстой. Этого не видят ни Болконский, ни Ростов, ни Тушин. Это новая точка зрения, но и не Долохова: он дан «извне». Это авторское повествование, связующее между собой, монтирующее в одну общую картину по-разному увиденное героями романа, по-разному перечувствованное — воспринятое в разных местах, но одновременно. Личное восприятие каждого действующего лица входит в общее изображение события, сообщая описанию свойства объективного познания мира. Эта отличительная черта реалистического романа со второй половины прошлого века в высшей степени свойственна именно реализму Толстого. Я потому говорю об этом, что передать событие через сознание героя, заглянуть во внутренний мир героя, совместить несколько ракурсов изображения может не только литература, но и кино, которое, к слову сказать, не слишком часто использует этот прием. Но достаточно напомнить, скажем, тот эпизод в картине «Летят журавли», где на экране начинают вращаться верхушки берез, и вы не найдете зрителя, который не помнил бы этого места, ибо это — новое ви́дение: так видит смертельно раненный человек. Думается, однако, что эпизод этот производил бы впечатление еще более сильное, если бы зритель в предыдущих кадрах был подготовлен к тому, чтобы мир, окружающий Бориса, увидеть глазами Бориса.

Но вернемся к прозе Толстого.

Бородинское сражение показано иначе, нежели Шенграбенское. Но основной принцип тот же: событие изображается с нескольких точек.

Описывая Шенграбенский бой, Толстой показал действия отряда Багратиона. Бородинское сражение дано двусторонне: и с русской стороны и с французской. С французской битву наблюдает Наполеон. Этот аспект описания строится на несоответствии хода сражения с планом сражения. Мы узнаем, что хочет видеть Наполеон и что он на деле видит. Несоответствие выявляется во времени, в ходе боя. Но точка зрения на события тут одна. Действия же русской армии изображаются с трех точек: в гуще боя — на курганной батарее Раевского находится Пьер Безухов, который следит за действиями отдельных сражающихся солдат. Андрею Болконскому, стоящему в резерве возле села Семеновского, виден находящийся под его командой полк. Кутузов воспринимает сражение, находясь на командном пункте.

Эти три «плана», которые можно условно назвать «крупным», «средним» и «общим» (в литературе это не принято!), даны не в про-

стой последовательности, а вперебивку, причем осмысляются попутно рассуждениями Толстого о характере войны и ходе сражения. С момента, когда Кутузов, приняв командование над армиями, решает дать сражение Наполеону, и до исхода сражения аспекты его показа монтируются в следующем порядке: Кутузов — Пьер — Толстой — Пьер — Андрей — Наполеон — Толстой — Наполеон — Пьер — Наполеон — Кутузов — Андрей — Наполеон — Толстой (главы XV—XXXIX). Подобная система изображения — следствие не одного лишь гения Льва Толстого, но и постепенного открытия новых художественных возможностей, в котором участвовала предшествующая литература. Это становится более ясным, если сравнить батальные сцены «Войны и мира» с «Полтавой» Пушкина и лермонтовским стихотворением «Бородино».

Описание Пушкина необычайно выразительно, динамично и словно создано для кино. Об этом говорил на Втором съезде писателей Александр Петрович Довженко. «Все слова вдруг, как в сценарии, оборачиваются в настоящее время», — отмечал он, цитируя строки:

...Из шатра,
Толпой любимцев окруженный,
Выходит Петр. Его глаза
Сияют. Лик его ужасен.
Движенья быстры. Он прекрасен...
. . . .
Швед, русский — колет, рубит, режет.
Бой барабанный, клики, скрежет...
Гром пушек, топот, ржанье, стон...
Ура! мы ломим, гнутся шведы...

Продолжая мысль А. П. Довженко, правильно будет сказать, что Пушкин изображает Петра крупно, но битву Полтавскую — «общим планом», как бы с командного пункта. И только с одной стороны: это битва, которую видит Петр.

Бородинская битва у Лермонтова показана глазами рядового солдата-артиллериста, находящегося в гуще событий:

СРАЖЕНИЕ ПРИ БОРОДИНЕ
Гравюра по рисунку Д. Скотти. 1814



Уланы с пестрыми значками,
Драгуны с конскими хвостами...
. . . .
Носились знамена, как тени,
В дыму огонь блестел,
Звучал булат, картечь визжала,
Рука бойцов колоть устала,
И ядрам пролетать мешала
Гора кровавых тел.

Изображение связано с пушкинским, но дано с близкой дистанции — «средним планом», который перебивается крупным изображением деталей: тут и «лафет», и «снаряд», и «пушка», и «кивер», и «штык».

Кто кивер чистил весь избитый,
Кто штык точил, ворча сердито...

Толстой совместил оба принципа, причем в изображении деталей следовал лермонтовскому описанию сознательно: «Кто, сняв кивер, старательно распускал и опять собирал сборки,— читаем мы в описании Бородинского боя в «Войне и мире»,— кто сухою глиной, распорошив ее в ладонях, начищал штык...»

Это план крупный. А вот средний план:

«На кургане этом была толпа военных, и слышался французский говор штабных, и виднелась седая голова Кутузова, с его белой с красным околышем фуражкой и седым затылком, утонувшим в плечи...»

План общий:

«Сквозь дым мелькало там что-то черное,—вероятно, люди, иногда блеск штыков. Дым стлался перед флешами, и то казалось, что дым двигался, то казалось, что войска двигались... Дальние леса, заканчивавшие панораму, точно высеченные из какого-то драгоценного желто-зеленого камня, виднелись своей изогнутой чертой вершин на горизонте...»

Чередование «планов» представляет собой систему Толстого, отмеченную им еще в молодости, как чередование «генерализации» изображения с «мелочностью». Чтобы не останавливаться на описании только батальных сцен, напомню эпизод с Верещагиным.

« — А! — сказал Растопчин, поспешно отворачивая свой взгляд от молодого человека в лисьем тулупчике и указывая на нижнюю ступеньку крыльца:— Поставьте его сюда!»

Это Растопчин видит Верещагина и с него переводит взгляд на ступеньку, которая будет играть важную роль в дальнейшем описании.

«Молодой человек, бренча кандалами, тяжело переступил на указываемую ступеньку... повернул два раза длинной шеей и, вздохнув, покорным жестом сложил перед животом тонкие нерабочие руки».

Это уже вйдение самого Толстого, которое вслед за тем переходит на толпу.

«Несколько минут, пока молодой человек устанавливался на ступеньке, продолжалось молчание. Только в задних рядах сдавливавшихся к одному месту людей слышалось кряхтенье, стоны, толчки и топоты переставляемых ног. Растопчин, ожидая того, чтобы он остановился на указанном месте, хмурясь, потирал рукою лицо».

Короткое действие — Верещагин устанавливается на ступеньке — растянуто, как эпизод на одесской лестнице в «Броненосце «Потемкине», и показано с различных точек. Потирающий лицо Растопчин показан на мгновение извне, хотя доминирующая позиция по-прежнему остается та же — «от Растопчина», ибо все событие мы видим с крыльца, перед которым стоит Верещагин, обращенный лицом к нам. Мы «вышли» на крыльцо вместе с Растопчиным и воспринимаем событие отсюда, вникая во все подробности. Во-первых, сосредоточиваемся на фигуре и на лице Верещагина, который стоит «в покорной позе», «согнувшись», с «безнадежным выражением». И вдруг «печально и робко улыбнулся», обнадеженный тем выражением, которое он прочел на лицах людей. Но вот он, «опять опустив голову,—пишет Толстой,— поправился ногами на ступеньке».

Может быть, кто-то скажет, что на экране в этом месте следовало бы показать ноги. Кто-то, может быть, предпочел бы показать переминающуюся фигуру и взгляд, брошенный вниз. Ясно одно: Толстой показывает событие с разных точек и выделяет крупные планы.

Все, что следует за тем, когда Растопчин выкрикнул: «Своим судом расправляйтесь с ним! Отдаю его вам!»— и люди, стоявшие в передних рядах, «все с испуганно широко раскрытыми глазами и разинутыми ртами, напрягая все свои силы, удерживали на своих спинах напор задних», — все это кинематографично в такой степени и раскадровывается с такой свободой, что вряд ли кто усомнится в сродстве этого текста с кинематографом. Стоит вспомнить хотя бы картину М. И. Ромма «Ленин в 1918 году»:



ФРАНЦУЗСКАЯ АРМИЯ ПОД МОСКВОЙ
Гравюра К. Бейера по рисунку Ж. Шарпантье
Воспроизведена в книге А. Тьера, которой пользовался Толстой в работе над «Войной и миром»

Когда в России появились первые кинопроекционные аппараты, Толстой с огромным интересом отнесся к демонстрации движущихся изображений и сразу же понял, что новое изобретение таит в себе еще неизведанные возможности для искусства и вызовет в будущем к жизни новые формы литературы. Об этом можно узнать из великолепной книги Эсфири Шуб «Крупным планом». Интересно, что в кинематографе Толстой более всего оценил «быструю смену сцен»— то есть динамическое развитие сюжета — и возможность переноситься от одного события к другому — иными словами, множественность изобразительных планов. «Вы увидите, — говорил он литератору И. Тенеромо, — что эта цокающая штучка с вертящейся ручкой перевернет что-то в нашей писательской жизни. Это поход против старых способов литературного искусства. Атака. Штурм. Нам придется прилаживаться к бледному полотну экрана, к холодному стеклу объектива. Понадобится новый способ писания. Мне нравится быстрая смена сцен. Право, это лучше, чем тягучее зализывание сюжета. Если хотите, это ближе к жизни. И там смены и переливы мелькают и летят, а душевные переживания урагоноподобны. Кинематограф разгадал тайну движения, и это велико. Когда я писал «Живой труп», я волосы рвал на себе, пальцы кусал от боли и досады, что нельзя дать много сцен, картин, нельзя перенестись от одного события к другому...».

Вот почему, когда дело идет о театральных инсценировках толстовской прозы, то самые существенные утраты составляет не удаление важных звеньев сюжета, не отказ от сложнейшего анализа речи героев, постоянно расходящейся с их внутренней речью, а именно отказ от чередования планов изображения, от множественности его аспектов, от «стереоскопии» толстовского ви́дения, которые недоступны театру, но составляют великое преимущество киноискусства.

В пору, когда Толстой видел первые прыгающие изображения на «бледном полотне экрана», кинематограф еще не был великим искусством. И Толстой не мог тогда знать, что будущее развитие киноискусства использует открытия психологической прозы, в частности его собственной. И так он предугадал в этом деле очень многое из того, что осуществилось в кино два десятилетия спустя.

Что же касается эстампов Исторического музея, то они кажутся иллюстрациями к роману Толстого не только потому, что Толстой учел их в работе над романом, но и потому также, что они представляют собой как бы отдельные кадры тех самых событий, которые показывал Толстой, по-новому воплощая движение, пространство и время и прокладывая тем самым дорогу будущему искусству кино.

Мих. Ромм

Умение видеть

Толстому повезло в советской кинематографии, во всяком случае на звуковом этапе ее развития. Никто еще у нас не поставил ни «Войну и мир», ни «Анну Каренину», ни «Хаджи Мурата». По-моему, это хорошо. Только сейчас кинематограф в развитии своем начинает обретать язык, которым можно передавать такие своеобразные и совершенные литературые ходы, какими особенно богат Толстой.

Каждый раз, когда я смотрел какой-нибудь зарубежный образчик экранизации толстовских произведений, у меня наряду с чувством досады за оскорбительно небрежное обращение с гением русской литературы возникало чувство беспомощности. Да, мы видели, что все это плохо. Но как сделать лучше? Как вместить Толстого в рамки экрана?

Казалось бы, Толстой — один из самых «кинематографичных» писателей. Он видит и слышит с такой конкретностью, с такой невероятной точностью и отобранностью, какую редко найдешь у любого другого писателя, пусть даже из плеяды великих. Но ведь умение точно видеть, умение точно слышать — это и есть кинематограф!

Любая сцена Толстого написана «весомо, грубо, зримо». В каждой фразе его вы чувствуете, откуда и что видит писатель, как и что он слышит. Поэтому любая сцена Толстого есть, по существу, кусок великолепного сценария. Казалось бы, ставь камеру и снимай, как написано, — вот и все! Но, по-видимому, не так-то легко снимать написанное Толстым, потому что до самого последнего времени не было случая, чтобы экранизация Толстого доставила человеку, который любит его, малейшее художественное наслаждение.

Сейчас советский кинематограф, впервые за весь звуковой период, приступил к экранизации двух крупнейших толстовских произведений: «Воскресение» и «Казаки».

Я не видал материала «Казаков» и не знаю, как там идет работа. Что касается «Воскресения», то и сценарий Е. Габриловича, и режиссерская работа М. Швейцера кажутся мне заслуживающими очень серьезного внимания. Во всяком случае, и автор сценария, и режиссер подошли к «Воскресению» бережно и ответственно; в каждом сценарном отрывке, в каждом режиссерском куске я вижу стремление как можно полнее и как можно точнее перенести на экран то, что написано Толстым.

При этом выяснилось, что именно открытия кинематографа последних лет: внутренний монолог, авторский голос, непрерывность наблюдения за человеком — все эти приемы, родившиеся отнюдь не в результате работы над экранизациями, помогают впервые раскрывать пути для экранного воплощения толстовского письма.

Год назад, работая над сценарием первой серии «Анны Карениной», я пришел пример-

но к тому же методу, каким сейчас сделан сценарий Габриловича. Думаю, что это не случайно. И мне и ему пришлось в этой работе над экранизацией использовать арсенал новейших средств кинематографа. И приемы обоих сценариев, хотя и разнятся, но в чем-то очень близки друг другу.

Надеюсь, что «Воскресение» окажется исключением из общего правила, я верю в то, что эта картина покажет наконец силу кинематографа в работе над нашим классическим наследием.

В связи с этой работой мне пришлось подумать над кинематографической судьбой литературного наследия Толстого и пришлось побеседовать с писателями, кинематографистами и рядовыми зрителями. Меня интересовало, как принимаются прошлые попытки экранного воплощения Толстого. Довелось мне беседовать со многими, например, о картине «Война и мир» Кинга Видора.

Мнения и зрителей и кинематографистов об этой картине очень различны. Одни считают картину в общем хорошей, другие — очень плохой. Возмущаются главным образом отступлениями от толстовских сюжетных ходов. Возмущаются также дурным исполнением роли князя Андрея, непохожестью Наташи Ростовой, неверным изображением русской жизни.

Я бы сказал, что профессионалы-кинематографисты отнеслись к этой картине даже снисходительнее, чем наиболее взыскательные зрители. Мне не приводилось ни от одного режиссера слышать таких резких отзывов, как от людей, не связанных с кинематографом, но любящих Толстого.

По-моему, это доказывает, что мы плохо знаем Толстого. Если можно так выразиться, мы любим его, но любим поверхностно. Мы не изучаем его так пристрастно, как того требует гений человековедения.

На меня картина Кинга Видора произвела почти отталкивающее впечатление, хотя я очень уважаю этого заслуженного режиссера и несомненного мастера своего дела. Меня смутила не «клюква», которой достаточно в этой картине,— я готов был бы ее простить. Трудно, в конце концов, снять Россию в Италии. Меня смутили не купюры, не сокращение сюжетных ходов — они неизбежны. Меня огорчило полное непонимание художественной мысли произведения. Изобразительный прием Толстого всегда есть вместе с тем мысль, идея, иногда доведенная до почти агитационной силы. Толстой видит мир таким, каким он нужен ему в совершенно ясных и простых целях. Он разымает мир на те части, которые нужны ему, устанавливает те точки зрения, которые необходимы прозаику для творческого осмысления жизни, как необходим поэту ритм, как необходим скульптору материал, вне которого невозможна скульптура.

Кинг Видор как будто бы довольно точно перенес на экран целый ряд толстовских эпизодов. Но он вкупе со своими многочисленными сценаристами не сумел прочитать эти эпизоды. Настолько не сумел прочитать, что у меня даже возникло сомнение: да читали ли они подробно Толстого, или, может быть, они ограничились сокращенными изложениями романа?

Потом я отбросил эти сомнения. Не может быть: Кинг Видор слишком добросовестный и честный человек. Несомненно, роман «Война и мир» был прочитан, и прочитан многократно. Но он был прочитан только внешне.

Попытаюсь пояснить эту мысль.

И в романе и в картине Кинга Видора есть эпизод казни «поджигателей». Внешне эпизод заключается в том, что французы выводят группу пленных, выстраивают их в ряд и затем подводят к столбу, надевают им на голову мешки и расстреливают сначала первых двух, затем еще двух и, наконец, пятого, фабричного. Пьер присутствует при казни. Он стоит шестым. Его не расстреливают.

Вот и все содержание сцены. Так она и поставлена у Кинга Видора. Казалось бы, режиссер достиг своей цели. Он сделал «страшное» зрелище казни, оставил Пьера в живых — все «как у Толстого».

На самом деле сцена заключается вовсе не в этом. Она написана Толстым совершенно особенным образом. Вначале дается общий очерк места весьма скупо: огороды за Девичьим монастырем, свежая яма, столб. В таком же общем очерке лаконично изложена мизансцена: ряды французских войск, полукруг толпы, в котором смешались жители Москвы и наполеоновские войска вне строя, и шеренга расстреливаемых, выстроенная напротив столба и ямы.

После этих первых вступительных, почти протокольных фраз Толстой начинает рассматривать события казни глазами Пьера. Его глазами он оглядывает тех, кто стоит в шеренге рядом с ним, подробно сообщая приметы каждого из тех пяти, кто будет расстрелян. Глазами Пьера Толстой наблю-

дает за тем, как подвели первых двух к столбу, как на них надели мешки, как привязали, как вышли и отделились от строя стрелки. И то, что Толстой следит за всем этим глазами Пьера, дает ему возможность применить необыкновенной силы и выразительности прием: когда раздается команда, Пьер, не в силах смотреть на зрелище казни, отворачивается. Он слышит только глухую барабанную дробь и потом ужасный взрыв, который поражает его слух. Этот взрыв есть залп.

Пьер (а вместе с ним и мы) не видит этой первой казни, а только слышит ее.

Для того чтобы замотивировать такой метод наблюдения, Толстой пишет, что с той минуты, когда вдруг ударили барабаны, Пьер потерял способность думать и соображать. Он мог только видеть и слышать. «Как будто оборвалась часть его души»,— пишет Толстой.

Итак, он оставляет Пьеру возможность только видеть и слышать. И Пьер не видит, как расстреляли первых двух, он только слышит: ведь он зажмурил глаза. Когда же он открыл глаза и оглянулся, то увидел следующее:

«Был дым, и французы с бледными лицами и дрожащими руками что-то делали у ямы».

Больше ничего не видел Пьер. Он видел только почти непонятные последствия казни.

Затем Пьер видит, как повели следующих двух. Опять он напряженно следит за ними, пока их подводят, привязывают, надевают мешки. И опять отворачивается, не в силах глядеть на расстрел. И вместе с Пьером мы не видим расстрела и этой второй пары — только слышим его.

Толстой пишет: «...но опять как будто ужасный взрыв поразил его слух, и вместе с этими звуками он увидел... кровь и бледные, испуганные лица французов, опять что-то делавших у столба дрожащими руками толкая друг друга».

Итак, вот уже расстреляно четверо. А мы только слышали звуки казни. Потом мы вместе с Пьером оглядываем толпу и видим, что на всех лицах написано недоумение, что все в ужасе как бы спрашивают друг друга: что же это такое?!

Тем временем к столбу повели пятого, фабричного. И тут уже Пьер не может отвернуться. Он с нарастающим ужасом неотрывно следит за ним и видит малейшие его движения: как он почесал босой пяткой ногу, как он сначала сопротивлялся, а потом успокоился, как прислонился к столбу. И этот нарастающий ужас лишает Пьера слуха. Теперь он ничего не слышит — он только видит. Он видит, как беззвучно отдают команду, видит, как беззвучно вспыхнули дымки, как вдруг грузно опустилось тело фабричного на веревках и появились пятна крови. Все это в мертвой тишине и без единого звука.

Примененный Толстым в сцене расстрела прием есть вершина литературного мастерства. Я бы сказал больше — есть вершина человеческого ви́дения.

Совершенно непонятно, каким образом Кинг Видор мог отказаться от этого приема. Непонятно, как режиссер, проведший жизнь в кинематографе, на склоне лет, когда наше искусство наконец-то предложило ему возможность перенести на экран гениальное творение Толстого и дало ему в руки могучее оружие современной кинематографической выразительности,— как этот режиссер мог «не заметить» метода написания сцены Толстым.

Как он мог не понять, что нет другого способа сделать эту казнь поистине страшной и неслыханной по силе впечатления, что здесь должно следовать за Толстым и снять первые два залпа только в звуке, а последний только как подробное зрелище среди полной тишины.

Сознательно отказаться от приема такой силы, по-моему, просто невозможно. Но можно не заметить его.

Я попросил нескольких молодых кинематографистов перечитать начало четвертой книги «Войны и мира» и потом спросил их, как написана казнь и что примечательного в этой сцене. Все были в восторге от сцены, но только двое из шести заметили, что первые два залпа не видны, а третий беззвучен.

Невнимательность чтения, таким образом, не является специальной прерогативой Кинга Видора и его сценаристов.

И у Толстого и у Кинга Видора есть эпизод дуэли Пьера Безухова с Долоховым. Кинг Видор позволил себе в постановке этой дуэли только одну вольность: он передал Долохову слова секунданта, адресованные Пьеру: «Закройтесь». Когда секундант, особенно секундант противника, кричит «закройтесь», это есть выражение крайней степени страха. Когда секунданты зажмуриваются, то значит дело Пьера плохо — смерть почти неизбежна. Когда Долохов говорит «закройтесь», то это

есть выражение благородства Долохова, его джентльменства, на которое, кстати, Долохов — бретер и карточный шулер — был совершенно неспособен.

В этой сцене, так же как в сцене пари, когда Долохов выпивает, сидя на подоконнике, бутылку рома, вызывает досаду опять же невнимательное чтение Толстого.

Обе эти сцены разработаны у Толстого с необыкновенной кинематографической точностью. Я имел уже случай писать о структуре этих сцен. Мне вовсе не хочется быть докой и педантом, но думается мне, что нарушать выразительное строение сцены должно только во имя более выразительного строения. Но изображение пари и дуэли у Кинга Видора отнюдь не более выразительно, оно только псевдоэффектно.

И то, что Долохов не сидит на откосе окна, а вскакивает на окно и стоит на нем, делает условия пари менее страшными, а Кинг Видор думает, что он делает Долохова более лихим.

То, что у Толстого все распитие бутылки рома на откосе окна увидено (так же как сцена расстрела) глазами Пьера, делает событие и более выразительным, и более интересным монтажно, и более глубоким по мысли. Внешнее же изображение этого пари, которое применил Кинг Видор с некоей общей, абстрактной точки зрения, превращает эту сцену в обычную гусарскую выходку, не больше.

И в романе Толстого, и в картине Кинга Видора есть эпизод Бородинского боя. Когда я вспоминаю сцену боя, как она поставлена у Кинга Видора, я прежде всего вижу эффектные атаки, превосходные яркие мундиры, синее небо, белые разрывы, броское сочетание красок — словом, парадное батальное зрелище в стиле тех полотен, которые украшают все картинные галереи мира.

А вот как это написано в романе Толстого:

«Пьер, очнувшись, сидел на заду, опираясь руками о землю; ящика, около которого он был, не было; только валялись зеленые обожженные доски и тряпки на выжженной траве, и лошадь, трепля обломками оглобель, проскакала от него, а другая, так же как и сам Пьер, лежала на земле и пронзительно, протяжно визжала.

...Пьер, не помня себя от страха, вскочил и побежал назад на батарею, как на единственное убежище от всех ужасов, окружавших его.

В то время как Пьер входил в окоп, он заметил, что на батарее выстрелов не слышно было, но какие-то люди что-то делали там.

Пьер не успел понять того, какие это были люди. Он увидел старшего полковника, задом к нему лежащего на валу, как будто рассматривающего что-то внизу, и увидел одного замеченного им солдата, который, порываясь вперед от людей, державших его за руки, кричал «братцы!», и видел еще ч т о - т о с т р а н н о е» (разрядка моя.— *М. Р.*).

Не буду цитировать дальше. Но разница в методе раскрытия боя самоочевидна. Это разные по смыслу сцены. Толстой видит Бородинский бой глазами штатского, ничего не понимающего в военных обстоятельствах, детски наивного Пьера. Поэтому он видит человеческое существо боя: смерть, раненых, грязь, ужас, неразбериху, нелепую свирепость и вместе с тем непреклонную патриотическую решимость русских солдат не отступить.

В этом есть новое и в этом есть смысл. Для литературы это открытие столетней давности. Для кинематографа такое изображение боя могло бы стать свежей новостью. Кинг Видор, к сожалению, не понял этого.

Впрочем, самой оскорбительной в его фильме показалась мне встреча Пьера с Наташей после смерти князя Андрея в сожженной и только что начавшей отстраиваться Москве.

Вот что пишет об этой встрече Толстой, вот что, в частности, он пишет про Наташу, какой она стала после того, как на руках у нее умер князь Андрей:

«В невысокой комнатке, освещенной одною свечой, сидела княжна и еще кто-то с ней в черном платье. Пьер помнил, что при княжне всегда были компаньонки, но кто они такие, эти компаньонки, Пьер не знал и не помнил.

«Это одна из компаньонок»,— подумал он, взглянув на даму в черном платье».

Далее следует несколько фраз, которыми обмениваются Пьер и княжна Марья. Причем смотрит княжна с беспокойством то на компаньонку, то на Пьера.

Толстой пишет:

«Пьер говорил быстро, оживленно. Он взглянул теперь на лицо компаньонки. Увидел внимательно ласковый, любопытный взгляд, устремленный на него и, как это часто бывает во время разговора, он почему-то почувствовал, что эта компаньонка в чер-

ном платье — милое, доброе, славное существо, которое не помешает его задушевному разговору с княжной Марьей.

Но, когда он сказал последние слова о Ростовых, замешательство в лице княжны Марьи выразилось еще сильнее. Она опять перебежала глазами с лица Пьера на лицо дамы в черном платье и сказала:

«Вы не узнаете разве?»

Пьер взглянул еще раз на бледное, тонкое, с черными глазами и странным ртом лицо компаньонки. Что-то родное, давно забытое и больше чем милое смотрело на него из этих внимательных глаз.

«Но нет, этого не может быть? — подумал он. Это строгое, худое и бледное, постаревшее лицо? Это не может быть она. Это только воспоминание того».

Но в это время княжна Марья сказала: «Наташа».

И лицо с внимательными глазами с трудом, с усилием, как отворяется заржавевшая дверь — улыбнулось, и из этой растворенной двери вдруг пахнуло и обдало Пьера тем давно забытым счастьем, о котором, в особенности теперь, он не думал. Пахнуло, охватило и поглотило его всего. Когда она улыбнулась, уже не могло быть сомнения: это была Наташа и он любил ее».

Вот какова была Наташа после смерти князя Андрея. Вся сила толстовского гения сосредоточена в этой поразительной фразе: «С трудом, с усилием, как отворяется заржавевшая дверь — улыбнулось».

Есть ли способ сильнее рассказать о потрясении Наташи, чем сделать то, что сделал Толстой? Пьер не узнал ту, кого он любил всю свою жизнь, ибо все умерло в этом прелестном существе.

Есть ли способ сильнее сделать и воскресение Наташи к жизни, чем показать эту ее моральную смерть?

И торжество жизни делается неслыханно доказательным от самого простого: от того, как она признается потом княжне Марье — признается со стыдом,— что любит Пьера.

У Кинга Видора дело происходит не так.

Пережившая смерть князя Андрея Наташа, энергичная, вполне здоровая, радостная и возбужденная, как всегда кокетливая и приятная собой, врывается в старый дом Ростовых, сразу же выясняет, что флигель цел и сохранилась даже мебель, что приводит ее в полный восторг (это Наташу-то!), восклицает, что для папы найдется бутылка доброго старого вина; бежит по анфиладам и видит столь же бодрого и оживленного Пьера. Они бросаются друг к другу в объятья, и следует страстный поцелуй — с губами, открытыми ровно настолько, насколько это разрешает цензура.

Дорогие коллеги! Уважаемые дамы и господа! По-моему, это самое настоящее кощунство. Я бы назвал такую трактовку встречи Пьера с Наташей уголовным преступлением с заранее обдуманным намерением, если бы не был уверен, что намерения не было. Было невнимательное чтение. Поистине, прежде чем ставить Толстого, нужно научиться читать его.

Я глубоко уверен, что Советский Союз окажется пионером в деле экранизации Толстого, ибо до сих пор ее, экранизации, не было. Все то, что было поставлено по поводу Толстого за границей, есть более добросовестная или менее добросовестная спекуляция с хищническим использованием толстовских характеров и неповторимо сильной толстовской драматургии. Но характеры также не использованы, ибо нет характера вне подробностей поведения.

Есть такой старинный дореволюционный анекдот. Спросили нищего: «Что бы ты сделал, если бы был царем?» — «Украл бы кусок сала и убежал бы».

Вот примерно так экранизируют Толстого за границей.

Должен оговориться: не все до конца плохо в «Войне и мире» Кинга Видора. Мне, например, кажется, что Одри Хэпберн и Генри Фонда прочитали «Войну и мир». Оба они, в меру своих возможностей, играют довольно точно и, несмотря на внешнюю непохожесть, в чем-то выражают образы Пьера и Наташи. И, разумеется, Одри Хэпберн не виновата в том, что ее заставили оживленно прыгать, радоваться сохранности мебели и бросаться на шею Пьеру. Виноваты те, кто написал и поставил эту сцену.

Кинематограф сейчас стремительно движется вперед. Каждый месяц приносит нам новые открытия. Мы все больше и больше обогащаем наш язык, учимся все более требовательно, все более пристально исследовать человека.

Толстой владел инструментом исследования, как никто. Он может стать для нас учителем в самом существе нашего искусства. Но при одном условии: если мы сумеем быть учениками.

Проф. Н. Гусев
(бывший личный секретарь Л. Н. Толстого)

Угаданные возможности

Толстой был очень любознателен и неизменно приветствовал все завоевания человеческого ума. Его личная яснополянская библиотека насчитывает 22 500 томов по самым различным вопросам искусства, науки, политики и общественной жизни. С величайшим уважением относился Лев Николаевич к Эдисону, большой интерес проявлял к физическим опытам, которые демонстрировал ему профессор А. В. Цингер. Горячо встретил Толстой известие о появлении в Художественном театре движущейся сцены. Здесь его увлекала свобода в широком, многостороннем охвате событий, и однажды он рассказывал, что написал пьесу (при этом в голосе его послышался смех) в шестнадцати картинах. Именно для движущейся сцены был написан «Живой труп».

Кинематограф в России в то время только нарождался. Впервые Льву Николаевичу пришлось столкнуться с кино 27 августа 1908 года, когда в связи с юбилеем (80-летие со дня рождения) в Ясную Поляну приехал петербургский фоторепортер А. Дранков, захвативший с собой кинематографическую камеру. Лев Николаевич в кресле выехал на веранду, на которой стоял аппарат (в этом положении он и был снят). Процесс съемки заинтересовал Льва Николаевича, он все время беседовал с оператором на эту тему. Лента длиной в 144 *м* была названа «День 80-летия графа Л. Н. Толстого».

А. Дранков привозил впоследствии свои фотоснимки и киноленты в Ясную Поляну. (Софья Андреевна, когда приглашала его, просила: «Не привозите только комических картин, которых Лев Николаевич не любит».) 6 и 7 января 1910 года там состоялись киносеансы. Лев Николаевич говорил о кинематографе как об одном из важнейших и интереснейших изобретений, много и подробно расспрашивал о последних новинках в этой области. Присутствовавший на сеансе корреспондент журнала «Сине-фоно» пишет: «Великий писатель остался доволен виденным. Он передал нам, что считает разумным и поучительным зрелищем те видовые и научные картины, которые мы демонстрировали в Ясной Поляне (Военно-Грузинская дорога, город Дели в Индии, на табачных плантациях и пр.)».

В другой раз, увидев на экране свое изображение, Л. Н. Толстой воскликнул: «Ах, если бы я мог теперь видеть отца и мать так, как я вижу самого себя!».

Дранков воспользовался пребыванием в Ясной Поляне, чтобы снять Льва Николаевича на прогулке верхом, в санках, во время приема посетителей, в семье, с крестьянами. Гостившая в то время в Ясной дочь Толстого Татьяна Львовна Сухотина пригласила Дранкова к себе в имение Кочеты, где обещала устроить ряд интересных сцен из жизни крестьян. Лев Николаевич вставил: «Да, да, Таня говорит правду, послушайтесь ее совета...» При этом он раскрыл альбом картин художника Орлова «Русские мужики», которого ценил как великолепного знатока русской жизни, и, указывая на картины, сказал: «Вы видите, как много здесь работы для фотографа!..»

По прибытии в Кочеты А. Дранков демонстрировал Толстому (это было 6 сентября того же года) снимки, сделанные им зимой в Ясной, и в последующие дни продолжал съемки. Девятого числа Лев Николаевич отправился на прогулку и повстречал работавших на распилке дров крестьян. Один из них попросил у Толстого какую-нибудь из его книжек. Лев Николаевич сказал, что с собой у него книг нет и что их можно взять тут же неподалеку, у Д. П. Маковицкого. Когда крестьянин ответил, что боится управляющего и потому не может отойти, Лев Николаевич предложил: «Я заменю тебя»,— и минут двадцать до возвращения его пилил дрова. Дранков снял разговор с крестьянином и Льва Николаевича, работающего с пилой.

В эти дни Татьяна Львовна, как и обещала, устроила специально для съемок «живые» картины с участием крестьян, изображавшие свадьбу. Родственники Толстого принимали живое участие в подготовке картин. Лев Николаевич оставался равнодушен к затее — во всем этом ему претила надуманность.

Неприязненное поначалу отношение Толстого к кино было вызвано главным образом его первым посещением кинематографа. В 1909 году, когда Лев Николаевич навещал в Крёкшине В. Г. Черткова, кто-то из бывших там тогда, кажется Маклаков, выразил желание поехать в кинематограф, и Лев Николаевич неожиданно поддержал его. В иллюзионе на Арбате, куда их привез Маклаков, показывались видовые фильмы, мелодрамы и потом что-то комическое — фильмы были крайне скудны по фантазии и примитивны в техническом решении. После первого отделения у Льва Николаевича спросили, останется ли он смотреть еще, на что был

получен отрицательный ответ. При выходе Толстой проговорил: «Ужасно глупо, у них совсем нет вкуса».

Однако своим художническим чутьем Толстой угадывал настоящее предназначение кинематографа и после беседы с Леонидом Андреевым неоднократно по этому поводу высказывался: «Он (Леонид Андреев.— *Н. Г.*) рассказывал, что там показываются всевозможные мерзости, а вот если бы составлять для них хорошие пьесы». И уж совсем твердо: «Непременно буду писать для кинематографа!»

Толстовское понимание целей и задач кино полностью соответствовало ранее сложившимся в нем убеждениям относительно методов и смысла литературного труда. «Необходимо, чтобы синематограф,— говорил Лев Николаевич,— запечатлевал русскую действительность в самых разнообразных ее проявлениях. Русская жизнь должна при этом воспроизводиться так, как она есть, не следует гоняться за выдуманными сюжетами».

В значительной мере интересовала Льва Николаевича возможность увидеть на полотне кинематографа русских литераторов и общественных деятелей. Узнав однажды о том, что имеется лента с Л. Андреевым, он сказал: «Пожалуйста, покажите, покажите его».

В особенности же Лев Николаевич был увлечен общедоступностью кинематографа: «Ведь это понятно огромным массам, притом всех народов». Толстой резко осуждал погоню за новой формой ради одной формы, но мысль о совершенствовании таковой, с тем чтобы искусство лучше служило народу, простому зрителю, находила у него всяческое поощрение.

КИНОСЪЕМКИ Л. Н. ТОЛСТОГО

Среди немногочисленных документальных съемок русского дореволюционного кинематографа сохранились бесценные кинокадры, запечатлевшие Л. Н. Толстого.

Первая киносъемка великого писателя состоялась в Ясной Поляне в дни его 80-летнего юбилея в августе 1908 года. Известный русский кинопредприниматель А. Дранков, заручившись поддержкой родственников Льва Николаевича, после длительных просьб получил наконец согласие писателя на съемку. В эти дни Л. Толстой был болен, и операторам пришлось снимать его на балконе яснополянского дома. Единственная киносъемка Л. Н. Толстого, сделанная в эти дни, оказалась малоудачной в техническом отношении. Терраса, на которой полулежал в качалке Лев Николаевич, находилась на уровне второго этажа. Снимать с земли было невозможно. Пока кинооператоры со своей громоздкой аппаратурой перебирались на террасу, ухудшилось освещение, но съемка была доведена до конца. Однако одного этого сюжета для выпуска фильма было мало, и операторы сняли раздачу сладостей деревенским детям в день юбилея.

Составленный из этих материалов одночастевой фильм «День 80-летия графа Л. Н. Толстого» был выпущен на экран.

Впоследствии Льва Николаевича неоднократно снимали операторы фирм «Патэ» и Дранкова. Уже после смерти писателя А. Дранков выпустил ценный документальный фильм «Из жизни Льва Николаевича Толстого», состоящий из съемок 1909 и 1910 годов. В этот фильм вошли киносъемки Л. Н. Толстого, сделанные во время его поездки из Ясной Поляны через Москву и Крёкшино к своему другу В. Г. Черткову в сентябре 1909 года. К тому же периоду относятся съемки пребывания Л. Н. Толстого в Москве 18—19 сентября 1909 года — встреча на Брянском вокзале, пребывание в своем доме в Хамовниках, грандиозные проводы на Курском вокзале. В этот фильм были включены также съемки, сделанные за два месяца до смерти Л. Н. Толстого — 7—9 сентября в Кочетах, в имении дочери писателя Т. Л. Сухотиной.

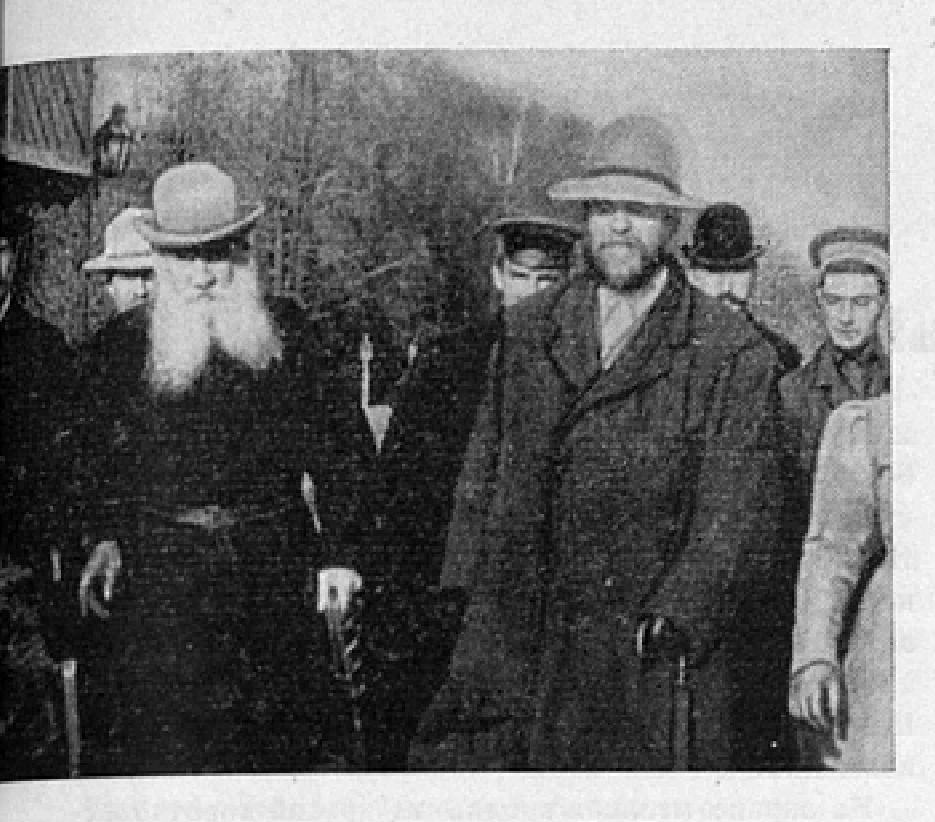
Всего сохранилось около 300 метров пленки, на которой запечатлен Л. Н. Толстой. Ряд кадров, к сожалению, пропал, а часть находится за границей, так как Л. Н. Толстого снимали многие иностранные кинематографисты: представители французской фирмы «Патэ», американской — «Эдисон», итальянской — «Чинес». Фирме «Чинес» Дранковым было продано большинство негативов кинодокументов о Толстом. Этим можно объяснить тот факт, что в Центральном государственном архиве кинофотофонодокументов СССР и в музее Л. Н. Толстого хранятся только позитивы этих материалов.

Кроме упомянутых фильмов было выпущено несколько документальных картин, запечатлевших Л. Н. Толстого на смертном одре и его похороны.

Фирма «Патэ» выпустила три таких картины: «События в Астапове — местопребывании графа Л. Н. Толстого и его семьи», «Перевезение тела Л. Н. Толстого из Астапова в Ясную Поляну 8 ноября 1910 года» и «Похороны Л. Н. Толстого 9 ноября 1910 года».

Фирма «А. Ханжонков и К°» послала своих операторов в Ясную Поляну накануне похорон писателя. Они сняли все любимые места Льва Николаевича: пруд, большое дерево, под которым он обычно беседовал с крестьянами, и другие. А. Ханжонков включил этот материал в фильм «Похороны Толстого». Под таким же названием выпустил картину о похоронах Л. Н. Толстого А. Дранков.

В. ХОДОРКОВСКИЙ,
старший научный сотрудник
Центрального государственного
архива кинофотофонодокументов СССР



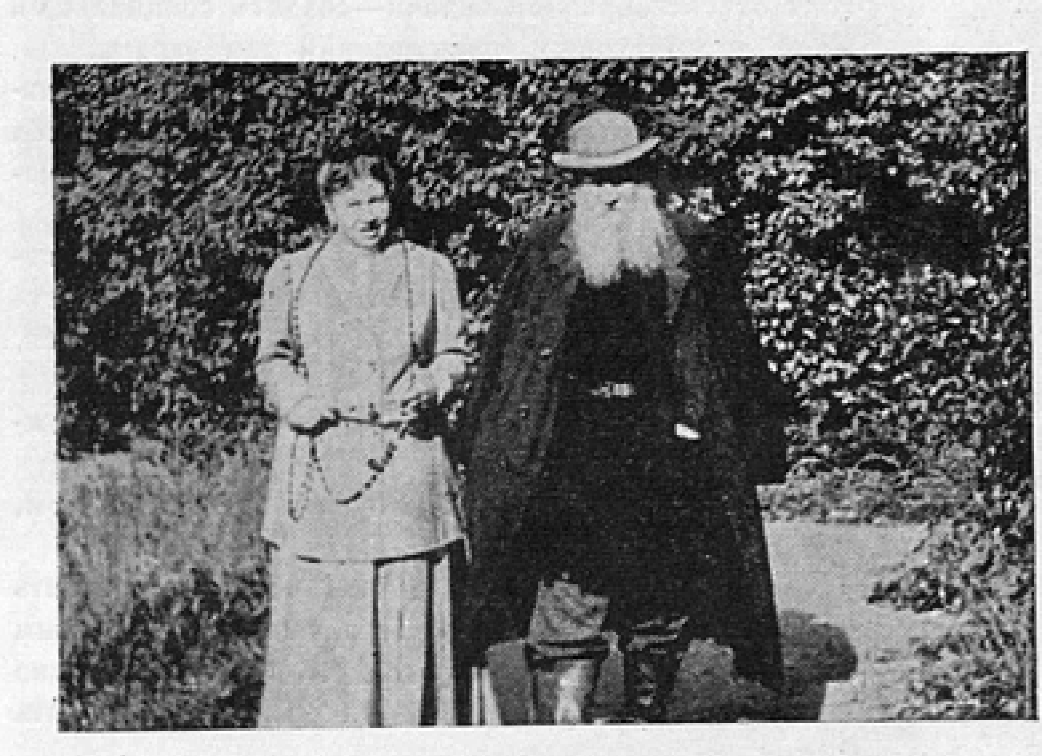
18 сентября 1909 г. Проводы Л. Н. Толстого в Москву на платформе станции Крёкшино



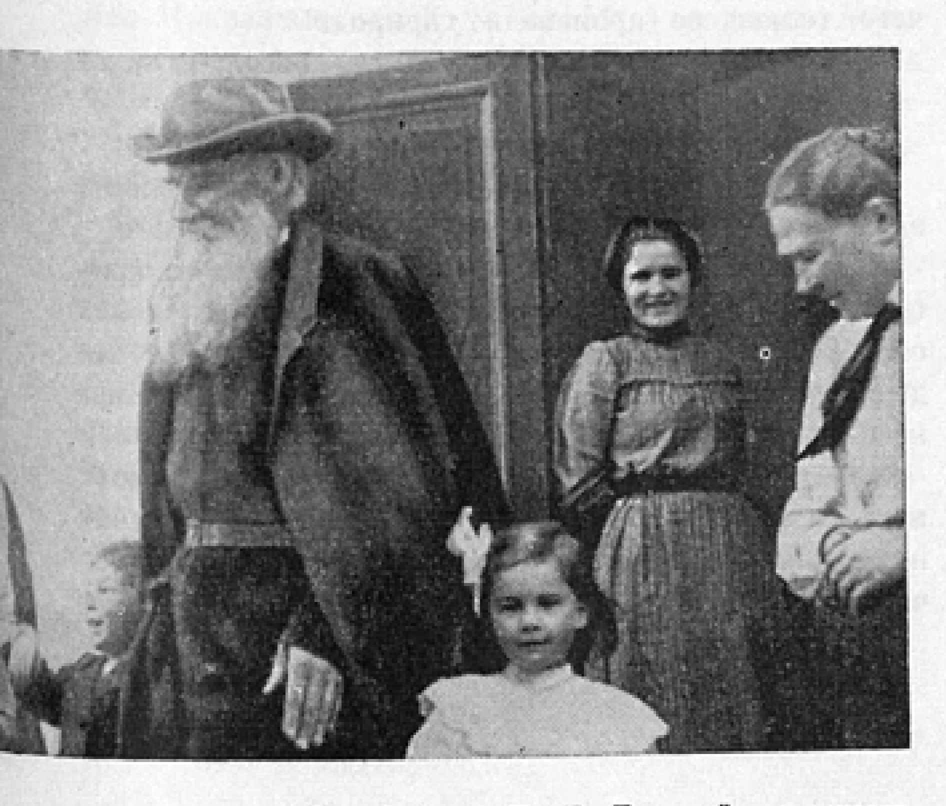
6 января 1910 г. Л. Н. Толстой на прогулке в Ясной Поляне



7 января 1910 г. Л. Н. Толстой и его домашний врач Д. П. Маковицкий



Сентябрь 1910 г., Кочеты. Л. Н. Толстой и С. А. Толстая



Сентябрь 1910 г., Кочеты. Л. Н. Толстой с внуками



Сентябрь 1910 г., Кочеты. Л. Н. Толстой за работой. *Последняя киносъемка Л. Н. Толстого*

Вал. Булгаков
(бывший личный секретарь Л. Н. Толстого)

„Это понятно огромным массам...“

— Непременно буду писать для кинематографа! — воскликнул Л. Н. Толстой в заключение беседы с писателем Леонидом Андреевым о только что вставшем тогда на ноги «Великом немом». Это было 21 апреля 1910 года в Ясной Поляне.

Л. Н. Андреев в этот первый и единственный свой приезд к великому писателю находился как раз в периоде увлечения кинематографом. Он рассказывал Льву Николаевичу об инициативе критика К. И. Чуковского, поднявшего вопрос о специальной драматической литературе для кино. Вопрос был новый. Никто не мог тогда сказать, выйдет ли толк от своеобразной задачи—создать специальный жанр литературных произведений для экрана.

Толстой сначала слушал Андреева со значительной долей скептицизма, но в конце концов дал себя увлечь его горячим призывом: писать для кинематографа.

— Обязательно пишите, Лев Николаевич! — говорил Андреев. — Ваш авторитет будет иметь огромное значение. Писатели сейчас колеблются, а если начнете вы, то за вами пойдут все.

И он распространялся о неограниченных возможностях вновь возникающего искусства.

На другой день после этого разговора, за обедом, Лев Николаевич говорил:

— Я всю ночь думал о том, что нужно писать для кинематографа. Ведь это понятно огромным массам, притом всех народов! И ведь тут можно написать не четыре, не пять, а десять, пятнадцать картин.

Но... вопрос о творчестве для кинематографа был поднят в Ясной Поляне слишком поздно: в ноябре 1910 года Л. Н. Толстой скончался, так и не приступив к работе для кино.

Лев Николаевич успел, однако, до некоторой степени познакомиться с деятельностью кинематографа.

20 июня 1910 года Л. Н. Толстой присутствовал на кинематографическом сеансе, устроенном для больных Покровской психиатрической лечебницы в с. Мещерском, Московской губернии. Он гостил тогда у своего друга В. Г. Черткова на его даче близ Мещерского. Отец и сын Чертковы и друзья Толстого, а также автор этих строк сопровождали писателя при посещении лечебницы.

Каков же был по содержанию и как прошел упомянутый кинематографический сеанс?

Большой зал. Темные занавеси на окнах. Освещение — электрическими фонарями. В глубине зала большой экран. На скамьях для зрителей — больные, направо — мужчины, налево — женщины. Лев Николаевич со своей «свитой» и с директором лечебницы поместился в дальнем конце зала, на стульях, за скамьями женщин.

Начинается представление. Электричество тухнет. Шипит граммофон в качестве музыкального сопровождения.

На экране мелькают одна за другой короткометражные картины:

«Нерон» — очень примитивно построенная и полная грубой бутафории драма.

«Водопад Шафгаузен в Швейцарии» — с натуры.

«Красноречие цветка» — преглупая мелодрама.

«Похороны английского короля Эдуарда VII» — с натуры.

«Удачная экспроприация» — комическая и тоже глупейшая картина.

«Зоологический сад в Анвере».

Картины были оценены Львом Николаевичем по достоинству. Мелодрама и комическая, а также «Нерон» поразили его своей глупостью и бессодержательностью. Похороны короля Эдуарда навели на мысль о том, сколько эта безумная роскошь должна была стоить. Но, между прочим, когда показано было прохождение за гробом кавалерии, впереди которой ехал командир отряда на великолепной лошади, Лев Николаевич добродушно воскликнул:

— Вот бы мне такую лошадку!..

Понравился ему показ зоологического сада.

— Это — настоящий кинематограф, — говорил он, наблюдая за картиной. — Невольно подумаешь, чего только не производит природа!

А увидев заглавие «Обезьяны», воскликнул:

— А, обезьяны! Это забавно!

Обезьяны действительно были забавны.

Из этого видно, что документальные фильмы в первую очередь привлекали внимание Толстого.

Впрочем, Толстой не просмотрел и половины программы, но не потому, чтобы она ему наскучила: он заранее условился с друзьями, что не будет задерживаться в лечебнице, потому что был утомлен некоторыми предыдущими экскурсиями.

Расписавшись по просьбе врачей в книге почетных посетителей, Лев Николаевич покинул лечебницу. У него осталось, между прочим, впечатление, что кинематограф «расстраивает больных».

Он говорил также:

— Кинематограф быстро приедается. Да и все движения выходят в нем ненатурально.

Конечно, это было справедливо лишь по отношению к кинематографу на заре его развития.

С другой стороны, в записках А. Б. Гольденвейзера «Вблизи Толстого» значится, что, по мнению Льва Николаевича, кинематографом «можно было бы воспользоваться с хорошей целью». В некоторых случаях, по словам Толстого, кинематограф мог бы быть «полезнее книги».

Одна из первых попыток снять самого Л. Н. Толстого была осуществлена летом 1909 года в связи с поездкой писателя из Ясной Поляны к В. Г. Черткову в имение Крёкшино, близ ст. Голицыно, под Москвой. Заснято было и последнее посещение Толстым Москвы. Съемка была несовершенна, но все же кое-что давала.

Интересный момент был снят на железнодорожной станции Щекино, близ Ясной Поляны. Толстой издалека, на зрителя, идет по длинной платформе. Его сопровождает не то какой-то железнодорожник, не то случайный собеседник из народа. Затем последний отходит, а Толстой, вся фигура которого дышит значительностью, медленно и величественно (не подберу другого слова) приближается к переднему плану. Он виден весь, прямой, серьезный. И тут кажется, что у всех зрителей, как бы непосредственно сталкивающихся с человеком, составляющим гордость русской литературы, гордость страны, усиленно бьются сердца.

Уже один этот кадр, действительно показавший живого Толстого, был большой заслугой инициаторов съемки, среди которых следует назвать и Черткова, много сделавшего вообще для увековечения образа Льва Николаевича и в первоклассной фотографии, и на киноэкране.

Хорошо заснят выезд Толстого при возвращении через Москву из его усадьбы в Долго-Хамовническом переулке (нынешней улице Льва Толстого). Лев Николаевич сидит с женой в коляске; перед ними, на передней скамеечке, большой и грузный Чертков в белой панаме. Толпа любопытных собралась близ ворот, все приветствуют писателя, который отвечает кивками направо и налево.

В кинематографе, это тоже важно, запечатлена, ныне могущая считаться исторической, сцена последней встречи и последнего прощания москвичей с Толстым на Курском вокзале. Час отъезда Толстого стал известен, и огромная толпа, восторженно приветствовавшая писателя, собралась и перед вокзалом, и в его внутренних помещениях, и на перроне. Преобладало студенчество. Лев Николаевич только с большим трудом, охраняемый близкими, мог войти в здание вокзала и найти свой вагон.



3 сентября 1909 г. Л. Н. Толстой на станции Щекино перед поездкой в Крёкшино



18 сентября 1909 г. Приезд Л. Н. Толстого в Москву, в его дом в Хамовниках



19 сентября 1909 г. Отъезд Л. Н. Толстого из Хамовников в Ясную Поляну

В последний раз из окна вагона поклонился он провожавшим.

Все это передает кинематограф. От внимательного объектива живой фотографии не ускользнула ни одна подробность. Две неизвестные барышни в огромных модных шляпках с широкими полями теснились все время справа и слева от Толстого, упорно отстаивая свои места и не покидая старика-писателя ни на минуту за время перехода от коляски к вагону. Они фигурируют на всех снимках. Кто были эти толстовские «болельщицы», так и осталось неизвестным.

В 1910 году Чертков организовал кинематографическую съемку Толстого, когда он гостил у своей дочери Татьяны Львовны Сухотиной в с. Кочеты, Новосильского уезда, Тульской губернии. Аппарат для съемки получен был ни от кого другого, как от знаменитого американского изобретателя Т. Эдисона; Эдисон ожидал, что в благодарность ему будут присланы заснятые кадры. Снимал служивший у Черткова фотограф англичанин Томас Тапсель. Лев Николаевич заснят был в саду и на террасе дома, в окружении семьи Сухотиных. Ленты действительно были посланы в Америку, но, к сожалению, оказались испорченными.



6 января 1910 г. Л. Н. Толстой и яснополянские крестьяне

Сентябрь 1910 г. Кочеты. Л. Н. Толстой пилит с крестьянином дрова



В том же году, осенью, и тоже у Сухотиных, снимал Толстого кинематографическим аппаратом один из первых русских кинематографистов А. Дранков. Ему удалось запечатлеть, между прочим, то, как Лев Николаевич пилил дрова с одним крестьянином.

Что дает кинематограф дополнительно к тому, что мы знаем о Л. Н. Толстом по фотографиям, снятым Тапселем и известным под названием «фотографий Черткова»? Он знакомит нас с неторопливыми, достойными, размеренными и по-своему изящными движениями старика Льва Николаевича, раскрывающими перед нами до известной меры его умудренное, серьезное и глубокое внутреннее я. Кинематограф так или иначе приближает Толстого к зрителю.

Чертков в своих записках «Свидание с Л. Н. Толстым в Кочетах» вспоминает о своем споре со Львом Николаевичем по вопросу о том, нужно ли фотографировать Толстого. Принципиальные основы этого спора остаются теми же и для снимков кинематографических.

Именно показав (в мае 1910 года) Черткову свой дневник, где им только что вычеркнуто было замечание о том, что вчерашнее позирование для фотографа было ему неприятно, Лев Николаевич добавил: «Это я вычеркнул ради вас».

Чертков, организовавший фотографирование, спросил:

— Что же вам было неприятно?

— Мысль о распространении моих портретов, — ответил Толстой.

— А не то, что неприятно или надоело самое сниманье?

— Нет, нисколько. А то несвойственное им значение, которое придается моим портретам.

— Это понятно с вашей стороны, — возразил Владимир Григорьевич. — Но мы имеем в виду тех, кому за невозможностью видеть вас самих дорого видеть хоть ваше изображение!

— Это только вам кажется, что такие есть, — сказал Толстой. — Мы с вами никогда не согласимся в этом — в том неподобающем значении, которое вы приписываете моей личности.

У Черткова были ошибки в суждениях по разным вопросам, но надо сказать, что в данном случае мы стоим именно на его стороне, а не на стороне Л. Н. Толстого. И фото и кино сделали большое дело, передав потомству дорогой образ великого писателя.

Ясная Поляна, 4 сентября 1960 года

ПУБЛИКАЦИЯ

К столетию со дня рождения Л. Н. Толстого, в 1928 году, был выпущен документальный публицистический фильм «Россия Николая II и Лев Толстой». Автор этого фильма—ныне покойная Эсфирь Шуб, один из основоположников советского документального кино. Лучшие ее фильмы вошли в золотой фонд нашей кинематографии.

Работая над фильмом о Толстом, Шуб обратилась к киноархивам, просмотрела и отобрала исторические кинодокументы, характеризующие эпоху, обнаружив ценнейшие кадры, запечатлевшие облик гениального русского писателя.

Но самое главное достоинство фильма заключалось в принципах использования документального материала, в мастерском монтаже, который превращал документалиста из бесстрастного хроникера в художника-публициста, ясно выражающего свою точку зрения на события истории и современности.

В то время велись горячие споры между сторонниками документального, «неигрового», и художественного, «игрового», кино. Э. Шуб считала только кинодокументалистику подлинно революционным искусством и противопоставляла ее художественному фильму как явлению «отмирающего» «буржуазного» искусства. Конечно, вскоре и Шуб, и Вертов, и другие мастера кинодокументалистики отказались от этих крайне ошибочных взглядов на игровой фильм. В публикуемых нами архивных материалах читатель найдет следы тех тенденций, которые для Э. Шуб вскоре стали делом прошлого. Вместе с тем эти материалы представляют большую ценность: они показывают, как создавалось одно из классических произведений нашей документальной кинематографии — фильм, посвященный памяти Л. Толстого.

Здесь впервые публикуется сценарная заявка Э. Шуб на фильм «Россия Николая II и Лев Толстой» и набросок ее статьи о фильме.



Эсфирь Шуб

Вводная записка

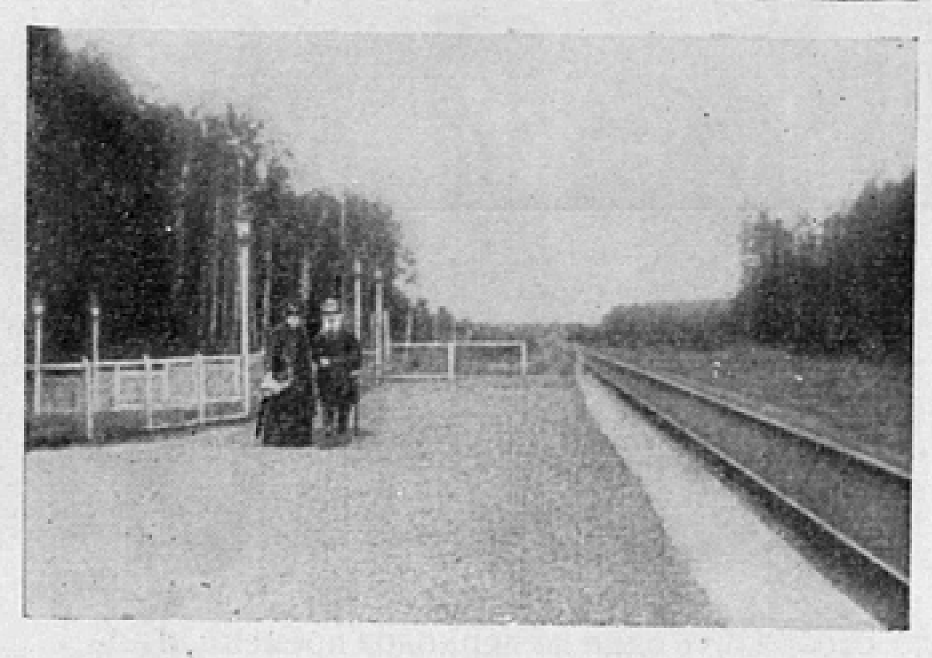
(Заявка на фильм)

Попытка на хроникальном материале отобразить один из периодов времени, в котором действовал Толстой, органически связанный со своей эпохой, дать характеристику его как мыслителя,—попытка новая и чрезвычайно ответственная.

Исключение всякой инсценировки. Установка на работу с подлинными сохранившимися кинодокументами, работа с письмами, рукописями, материальной средой и вещами, непосредственно связанными с Толстым и эпохой, естественно в силу недостаточного объема съемки самого Толстого и прошлых лет сузит широту задачи. Но именно эта установка даст возможность воскресить подлинный мир сохранившихся фактов, живой образ Толстого, и не спекулятивными приемами, а методом подборки и организации подлинных фактов, даст возможность организовать сознание зрителя в сторону правильного восприятия Толстого и толстовства. И еще одну задачу должна выполнить моя очередная работа. Она должна серьезно поставить вопрос о непростительном упущении нашей хроники, не снимающей реально действующих людей, людей, которые являются мозгом страны, их работу, их участие в политической, общественной жизни, их повседневную жизнь и бытовую среду, их окружающую.









ПЛАН КАРТИНЫ

Как установку на то, в каком плане будет проводиться работа над подборкой и организацией материала, привожу слова В. И. Ленина: «...правильная оценка Толстого возможна только с точки зрения того класса, который своей политической ролью и своей борьбой во время первой развязки этих противоречий... доказал свое призвание быть вождем в борьбе за свободу народа и за освобождение масс от эксплуатации...».

Тема фильма должна отобразить эпоху и действующие силы, обусловливающие ее, Толстого как художника и моралиста, а также связь его с этой эпохой.

Россия на стыке разрушения феодально-помещичьего быта и нарождающегося капитализма.

Огромное пространство — бездорожье.

Помещичьи усадьбы дворян-землевладельцев.

Угодья, поля и леса и проч.

И миллионы крестьян, больше некрепостных —«свободных»...

... в разорении...
... в холоде...
... в голоде...
... в смерти...
... бездомной жизни...
... грязи...
... в суеверии...
... в отчаянии взывающих к богу...
... ищущих забвения в водке.

Строятся железные дороги, фабрики, заводы на дешевом труде эксплуатируемых крестьян, бежавших из деревни.

Растет крупная торговля, промышленность.

Города купцов-фабрикантов.

Нищета, мучения рабочих масс.

Коронация Николая II.

Родовое имение графов Волконских — Ясная Поляна.

Предки Толстого — слуги царей, крепостники.

Кающийся дворянин граф Лев Николаевич Толстой...

... внешнее опрощение...
... отказ от роскоши...
... работа на себя (не пользуется чужим трудом).

Кадры из фильма «Россия Николая II и Лев Толстой»

Из личного архива Э. И. Шуб

Продолжающаяся типично дворянско-помещичья жизнь окружающих.

Деревня Ясная Поляна, как все деревни.

Документы о действиях С. А. Толстой как помещицы.

В этой обстановке протест Толстого против самодержавия, правительственных насилий, эксплуатации (документы).

Протест против общественной лжи, нищеты и мучений рабочих масс (документы). Срывание маски с православия и попов (документы).

В ТЕ ДНИ, КОГДА...

Календарные даты расправ с революционерами, со всеми, кто восставал против насилия, кто смел утверждать свою свободу личности.

И царь в парадомании...
ханжестве...

... его кровавые распоряжения «сослать, казнить и проч.». Слуги царя—выполнители его воли, хозяева земли, всевластные чиновники.

«Балалайкины» государственной думы.

Пресса

и рядом православная казенная церковь, устами попов, именем бога и креста узаконивающая неравенство, насилие, рабство, отлучающая Толстого от церкви.

ОТВЕТ НА ВСЕ ЭТО ТОЛСТОГО.

Документы:	Документы биты показом:
1. Нравственное усовершенствование.	1. Нищета, беспощадная борьба за существование.
2. Создание своей религии.	2. Толстовцы — та же поповщина.
3. Ненужность образования, городской культуры.	3. Пьянство, суеверия...
4. И проповедь непротивления злу.	4. Расправы и подготовка к величайшему насилию, к войне.

Прорыв Толстого — чувство протеста и негодования, «Не могу молчать» (документы).

И —

Революционные листовки того времени.

Смерть и похороны Толстого.

И только борьба миллионов, осознавших, где враг, под руководством партии ликвидировала гнет и несправедливость.

Конец самодержавия (февраль—октябрь).

Разрушение помещичьего землевладения.

Конец господства буржуазии (фабрики и заводы в руках рабочих).

Вместо темноты и одичалости масс...

Ясная Поляна...

В Ясной Поляне ликвидация безграмотности...

... быт деревни (ясли, изба-читальня, общественность...).

Рационализация сельского хозяйства.

... дом Волконских—Толстых как музей в память о Толстом.

Приобщение масс к науке.

Величайшая учеба.

Цели, устремления и активность молодежи к коллективизму, к строительству социализма.

Как создавался фильм

Этот неигровой фильм, целиком состоящий из документальных кадров, связан с юбилеем Толстого.

В течение последних двух лет я просмотрела более миллиона метров старых хроникальных пленок, которые были использованы для следующих сделанных мною фильмов:

1. «Россия Николая II и Лев Толстой» (фрагменты из документальных пленок 1897—1912 гг.).
2. «Падение династии Романовых» (съемки 1912—1917 гг.).
3. «Великий путь» (документальные съемки 1917—1927 гг.).

Теперь я стремлюсь к тому, чтобы поставить фильмы о современных событиях.

Я глубоко уверена, что ничто не может дать нам такого правильного представления о времени, о событиях и о людях, игравших в этих событиях важную роль, как фильмы, основанные на подлинных фактах.

Это мое убеждение и заставило меня взяться за работу над фильмом о Толстом, хотя я и сознаю полностью все ее трудности, так как мало событий было снято, а из снятого мало что уцелело.

Основная трудность работы над этим фильмом заключалась в сложности самой личности Толстого, полной противоречий.

Фильм о Толстом включит материалы, относящиеся к периоду с 1897 по 1912 год и кинокадры о нем с 1906 по 1910 год.

Перед зрителем на экране пройдет этот тяжкий для России период. Это были годы, когда были казнены Балмашов и Каляев, когда была разгромлена революция 1905 года, когда в течение первых трех месяцев 1906 года были без суда казнены 679 человек.

Это были годы жесточайшей реакции и произвола царского правительства.

Именно в это время Толстой с особым вдохновением проповедовал непротивление злу насилием.

Именно в это время он опубликовал свою статью «Не могу молчать», порвал с семьей и, уйдя из Ясной Поляны, скончался.

Это произошло незадолго до полного краха монархии.

Подлинный, а не инсценированный материал ясно и убедительно показывает дух эпохи, а также окружение, в котором Толстой провел последние годы своей жизни.

Подобранный материал сам по себе красноречиво раскрывает и помогает понять полную изоляцию Толстого и безнадежность его «Евангелия».

Я поняла это, изучая материал, и моей задачей было донести все это до зрителя.

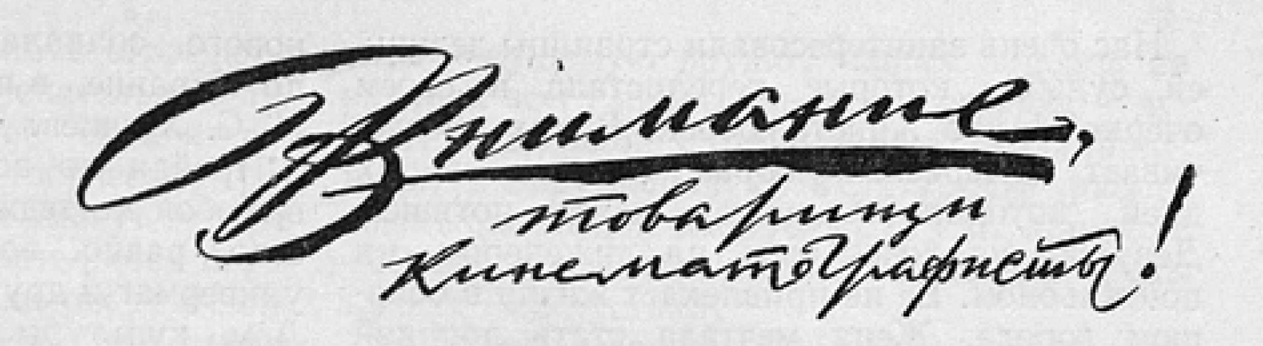
Многое из собранного мной материала имеет большую историческую ценность. Многие из этих старых документальных кадров очень высокого кинематографического качества, поэтому они представляют громадный интерес не только как исторические документы, но и как великолепная история самой кинохроники.

Этот монтаж должен послужить красноречивой иллюстрацией того, что любой поставленный игровым методом исторический фильм, как бы хорошо и талантливо он ни был бы сделан, имеет преходящую ценность, тогда как хроникальный фильм обладает никогда не бледнеющей и никогда не стареющей убедительностью.

В борьбе за неинсценированный фильм первоочередной проблемой является выбор материала для создания нашей революционной кинематографии. Эта борьба за возможность снимать фильмы, не инсценирующие нашу жизнь, а изображающие ее действительные факты. Это борьба за создание новых методов работы, вытекающих из самой природы неигрового фильма.

Свою работу над старой хроникой я рассматриваю как пропаганду документальной кинематографии — неинсценированной кинематографии сегодняшнего дня.

1928, октябрь



Зрители предлагают...

Несколько месяцев назад в «Искусстве кино» было напечатано открытое письмо двух молодых рабочих завода имени Владимира Ильича — электрика Л. Ковлера и токаря А. Кубарева. Это обращение называлось «Внимание, товарищи кинематографисты!».

Авторы письма справедливо утверждают, что «зрителям киноискусство так же дорого, как и тем, кто им непосредственно занимается...». Они призывают рабочих и колхозников, бывалых людей и всех друзей советского кино внести свою лепту в создание новых ярких фильмов о днях и людях нашей прекрасной эпохи, эпохи созидания основ грядущего коммунизма.

Редакция журнала горячо поддержала эту ценную инициативу.

И вот на редакционных столах лежат папки с творческими предложениями, планами, краткими заявками и толстыми тетрадями, с газетными вырезками из периферийной прессы, с рассказами о людях, достойных стать героями будущих фильмов. Редакция попросила кинодраматурга Владимира Крепса ответить авторам ряда писем и творческих предложений.

1. ПИСЬМО ИЗ ПИЖАНКИ

Ирина Петровна Христолюбова из села Пижанки, Кировской области прислала свой очерк «Призвание», напечатанный в пижанской районной газете «Знамя Ильича». В очерке рассказывается о судьбе комсомолки Жени Блиновой.

После окончания десятилетки она уехала из родной деревни Чуманеево в Нижний Тагил, работала там на металлургическом комбинате, поступила на вечернее отделение Тагильского политехнического института.

И вот известие о болезни матери заставило Женю вернуться в Чуманеево. А в колхозе начиналось большое дело — строили типовую четырехрядную ферму для крупного рогатого скота. Женя решила пойти дояркой на новую ферму. Но отец и особенно больная мать категорически были против: они надеялись видеть свою дочь инженером, а тут...

Девушка стала работать сельским почтальоном, вскоре ее выбрали секретарем колхозной комсомольской организации. А ферма, большая современная ферма, по-прежнему владела ее думами. Исподволь Женя убеждала родителей, что все равно не быть уже ей инженером. Через полгода в доме воцарилось относительное спокойствие, и скрепя сердце мать и отец дали свое согласие...

И далее в очерке рассказывается о трудовой жизни доярки Жени Блиновой. Сколько трудностей, надежд, сомнений и тревог встает за скупыми строчками, посвященными будням колхозной фермы. Тут и первые отелы коров, и болезнь телят, и поздняя весна, вызвавшая нехватку кормов. Девушка заняла в соревновании... пятьдесят седьмое место по колхозу. Разве такое место подходило для комсомольского вожака?

Постепенно Женя, пользуясь дружеской помощью опытной доярки коммунистки Аполлинарии Дмитриевны, стала выходить в первые ряды. Этого мало — девушка ведет активную борьбу за подъем всего дела на ферме. Но предоставим слово автору очерка.

«...А кроме кормов сколько всего не хватает по мелочи. Даже фляг нет, молоко сливать некуда. Знает Женя, что туго с флягами в колхозе, но, когда приехал председатель, не выдержала, сказала:

— Собираюсь, Адам Иосифович, в Пижанку на рынок ехать, горшки закупать под молоко, сколько их, по-вашему, нужно? — А у самой лукавинка в глазах. Такой уж у нее характер.

— Потише живи, Женя, как все люди,— часто говорит ей мать,— одни хлопоты с тобой.

Женя молчит. Жить тише она не может. Скоро еще одна забота: экзамены в сельскохозяйственный институт...

Женя нашла свою дорогу в жизни и идет по ней. Счастливого пути!»

Нас очень заинтересовали страницы девичьей судьбы, которые перелистала в своем очерке Ирина Христолюбова. В них просвечивает интересный образ героини наших дней, которая не может «жить потише». Девушка не хочет быть ни инженером, ни почтальоном. Ее не привлекает жизнь в большом городе. Женя мечтала стать дояркой на ферме чуманеевского колхоза и в этом увидела свое жизненное призвание. Просто отличный материал для художественного фильма!

Автор очерка Ирина Христолюбова пишет нам с подкупающей скромностью:

«...В художественном отношении очерк, конечно, слаб, написан наспех, как часто бывает в газете из-за недостатка времени. Но, может быть, сами факты привлекут ваше внимание...»

Дорогая Ирина Петровна! Очерк ваш вовсе не «слаб» и свидетельствует о росте нашей районной печати. А факты, надеемся, заинтересуют кого-либо из сценаристов и режиссеров, особенно из среды молодежи. Конечно, надо найти сквозной сюжет, углубиться в характеры и личную жизнь персонажей будущего фильма, отыскать яркие художественные краски.

И права Ирина Христолюбова, когда она в заключение пишет: «Я бы хотела видеть больше фильмов о колхозной жизни, ведь в ней еще так много противоречий».

2. КРИК О ПОМОЩИ

Наш читатель Иван Терентьевич Кондратюк пишет с Украины из города Белая Церковь о своей работе над сценарием о переустройстве колхозного села. По профессии он лепщик-модельщик. Что же заставило автора письма поставить перед собой трудную кинодраматургическую задачу? «Город вырастил во мне человека, художника, гражданина, научил смотреть широко и вдаль. Мне небезразлично, как живут мои земляки-колхозники».

И дальше тов. Кондратюк пишет о коренных переменах в жизни села Ксаверовка на Киевщине.

«... Колхозники решили не латать старый кафтан, а пошить новое хорошее пальто. Кроить это пальто взялась Академия архитектуры УССР, а шить — один из строительных трестов города Киева. И вот в канун октябрьских торжеств состоялось открытие нового, социалистического села... Проездом по Украине, в гостях у ксаверовцев побывал Н. С. Хрущев.

Пройдя по асфальтовым улицам, зайдите в любой коттедж, там вы найдете электричество, радио, водопровод, газ. В селе есть универмаг и другие магазины, пекарня, баня, Дом культуры и т. д. Это уже не село, а агрогородок!

Колхозники сознательно отказались от приусадебных земель, продали в колхоз весь скот. Это подняло на небывалую высоту коллективное хозяйство — люди узрели смысл в этих словах. У них слово «коллектив» стало созвучно коммунизму. Вы понимаете, какой это громадный качественный прыжок вперед! Но это счастливый остров среди серых невзрачных сел, жители которых испокон веков месят уличное болото и не понимают, что можно жить иначе. Нельзя ли средствами художественного кино взбудоражить их самолюбие, пробудить ненависть к пережиткам, показать, какими они будут завтра, приучить жить в этом «завтра»...

Великая честь кинематографии, если она выступит инициатором в этом большом, государственной важности деле».

Мы совершенно с вами согласны, уважаемый Иван Терентьевич! Поднятая вами тема весьма значительна и актуальна. Жаль только, что вы ничего не написали о героях будущего фильма, об их думах, труде, о жарком пламени их сердец, о горечи неудач и радости свершений. Ведь не сразу и не так просто Ксаверовка стала такой, как сегодня.

Вы пишете, что работаете над сценарием, имея в виду создать большое эпическое полотно. Но как судить о вашем литературном начинании, не зная ничего о его главном художественном содержании —человеческих образах?

Говоря откровенно, Иван Терентьевич, у нас складывается впечатление, что дело у вас пока не очень клеится.

«... Но у меня нет времени писать. Днем на производстве, утром до работы и вечером после работы толкусь на строительстве жилья для своей разнокалиберной семьи. Как видите, я не имею права выбрать время для «легкомысленного занятия»... Но как пошлю я вам свои мысли, кто и как захочет вместо меня родить мои образы? Порой мне хочется кричать: «Караул! Люди добрые, помогите сделать доброе дело!» Ну что ж, этот отчаянный крик я обращаю к Вам. Вы первые зажгли огонь надежды, вам и спасать».

Внимание, товарищи кинематографисты Украины! Человек нашел увлекательную тему, но не может сам с ней справиться. Помогите же ему, найдите творческих работников, которые захотят и смогут создать художественный фильм о строительстве передового украинского села и о людях завтрашнего дня, ведущих за собой всю массу колхозников.

3. ГОЛОС ИЗ БУХАРЕСТА

Перед нами письмо с румынскими марками и международным штампом. Автор его — советская женщина Изольда Вырста, бывшая воспитанница Ленинградского университета. В Ленинграде она познакомилась с румынским студентом... Молодые люди полюбили друг друга, Изольда вышла замуж за нашего румынского товарища и уехала с ним в Бухарест. Там она экстерном сдала экзамены в Институт имени Горького (так как республика остро нуждалась в преподавателях именно русского языка), получила диплом и уже несколько лет работает в этом институте. Но история Изольды на этом только начинается... Вот что она пишет о себе и своих подругах, приехавших из СССР:

«Можно было бы много рассказать о том, как мы скучали и скучаем по дому... Но мы уверены: тысячи экземпляров книг и журналов не принесли бы столько пользы, сколько один живой советский человек, которого наши друзья румыны засыпают вопросами об СССР... В своей работе я и мои советские товарищи неустанно пропагандируем советские книги, журналы, пьесы и кинофильмы. Успех каждого нашего фильма я воспринимаю как свой личный, собственный. Я в эти дни чувствую себя именинницей...»

Через все искреннее и теплое послание Изольды Вырста проходит мысль: «...Я убеждена, что наша тема еще будет затронута и отражена в кино...». А в конце она пишет с подкупающей прямотой: «...Если вы подбодрите меня ответом, то я несомненно разовью свои таланты и, может быть, не скромничая ложно, расскажу о своей любви, которая мне кажется интереснее всех...»

Милая Изольда! Вы раскрываете перед творческими работниками советского кино очень интересные страницы жизни. И нам хотелось бы помочь созданию фильма о советской женщине, живущей и работающей в братской Румынии. Такая картина могла бы отразить нерушимую дружбу наших народов на экранах всего мира. Допустим, назовем будущее произведение «Чрезвычайный посланник», имея в виду большую культурную работу советских людей за рубежом, или проще — «Живая вода» как символ духовной силы нашего искусства...

Со своей стороны можем порекомендовать одно — напишите сценарий или хотя бы расширенное либретто на тему, которая вам так близка. Пришлите ваш материал в журнал «Искусство кино» и мы обсудим его художественные достоинства. Если это будет взволнованная и талантливая вещь, она несомненно привлечет внимание наших кинематографистов.

4. МУЖЕСТВО

Товарищ А. Харитонов из поселка Абезь Коми АССР также откликнулся на призыв помочь утверждению современной темы в кино.

«...Я, как читатель вашего журнала, не могу остаться в стороне от этого большого дела и приношу свой первый скромный вклад в ваш коллективный творческий фонд. Представляю вам очерк Юрия Яковлева «Мужество». Он был напечатан в газете «Молодежь Севера», органе обкома ВЛКСМ.

Я не литературный критик, поэтому не могу дать очерку квалифицированную оценку. Прочитав очерк Юрия Яковлева «Мужество», я ясно представил Руслана Молдаванова, тернистый путь, который он прошел. И почему-то в образе Руслана мне представился не он один, а много и очень много людей его поколения, мужественных, храбрых и в то же время скромных и простых. Это наши современники, наши незаметные герои. О них нужно больше ставить фильмов, глубже раскрывать их образы, учить подрастающее поколение любить жизнь, выбирать в ней настоящую дорогу. Это и побудило меня предложить очерк «Мужество» в коллективную творческую копилку. Может быть, он окажется тем фактом, из которого можно будет «выплавить настоящую правду искусства».

Мы знакомимся с очерком, перечитываем его. И полностью соглашаемся с товарищем Харитоновым.

Пятнадцатилетний парнишка в разгар войны узнал о гибели отца. Обманув военкома, он выдал себя за семнадцатилетнего и добился посылки на фронт. Через два года Руслан стал стрелком-радистом боевого самолета. Во

время воздушного сражения его машина загорелась, пришлось выброситься с парашютом. Внизу был лес, и юноша сломал обе ноги, разбил о дерево плечо.

И вот семнадцатилетний юноша выходит из госпиталя на костылях... Единственное средство вернуть здоровье — занятия спортом. Инвалид меняет костыли на брусья и, стиснув зубы, начинает жестокую тренировку. Через год он выступает на соревнованиях по гимнастике и получает второй спортивный разряд!

Позвольте, скажет читатель. Но ведь подобные истории, да еще много ярче, уже были рассказаны зрителям с экрана. Кто же не видел «Повести о настоящем человеке»? Кто не помнит «Неоконченную повесть»? Не спешите с выводами. Для Руслана Молдаванова это только присказка, а сказка еще впереди. Впрочем, в данном случае и присказка и сказка на самом деле—быль.

Упорный юноша все время не прекращает учебы. В армии он сдает экзамены за 8-й и 9-й классы средней школы. После демобилизации поступает в школу учителем физкультуры и кончает десятилетку вместе со своими учениками. А получив аттестат зрелости, он едет на строительство Волжской гидроэлектростанции и становится монтером.

Ах, опять повторы: после десятилетки на производство, скажете вы... Но потрудитесь дальше проследить за судьбой Руслана. Посмотрим, был ли на нашем экране такой персонаж?

Монтер, ремонтник, смелый участник аварийной бригады. Однажды во время паводка могучее бревно, как торпеда, ударило по линии высокого напряжения. Оборвался стальной кабель, и огромная стройка потеряла ток. Руслан с группой товарищей, обвязавшись веревками, бросается в пучину на спасение кабеля.

Снова хмурится читатель. Река, паводок, авария... Ведь совсем недавно мы это видели в картине «Люди на мосту»...

Но Молдаванов имеет свой неповторимый характер. Теперь он стал инженером, экспериментатором-изобретателем. Ему поручают руководство монтажом уникального кабельного устройства. Он научился не только монтировать кабельные сети, но и сплачивать людей, работающих вместе с ним...

Теперь о главном, что есть в очерке «Мужество» и чего мы еще, к сожалению, не сумели воссоздать на экране. Пусть об этом расскажет сам Руслан.

Вот отрывок из его письма.

«Вы не можете представить, как трудится наш коллектив! Абсолютно все, от разнорабочего и грузчика до главного инженера, охвачены творческим азартом, каким-то неудержимым пылом работать как можно больше. Я не имел представления о таком энтузиазме.

Особенно интересно то, что наших людей теперь не прельщает более выгодная работа. Иногда кажется, что это не коллектив, а один огромной силы человек, забывший все личное во имя выполнения сложного задания».

И разве не чувствуется за этими словами пафос великой семилетки, не вырисовываются за ними зримые черты коммунизма?

Ну, что вы теперь скажете, дорогие читатели, о Руслане Молдаванове и его товарищах? Разве не достойны они стать прообразами кинематографических героев?

Возьмитесь за этот материал, творческие работники, скажем, Свердловской студии!.. Ведь от вас до Большой Волги путь недалек.

5. САМОЕ КОРОТКОЕ ПИСЬМО

Оно пришло из Челябинска от Петра Тимофеевича Полянского и уместилось на одной страничке.

Тов. Полянский предлагает создать кинокартину на основе творчества замечательного советского композитора И. О. Дунаевского. Весьма справедливо замечание, что его песни и музыка из оперетт могут дать богатейший материал для музыкального фильма.

Интересно отметить, что наш крупнейший кинорежиссер, народный артист СССР И. А. Пырьев не раз высказывал мысль о необходимости создания подобной кинокартины. Так перекликаются мнения зрителей и мастеров кино. И мы подаем свой голос за!

●

Мы рассказали только о нескольких письмах, полученных в ответ на обращение товарищей Л. Ковлера и А. Кубарева. Вообще же число откликов исчисляется многими десятками. Редакция намерена в последующих номерах продолжать знакомить с ними.

Мы ждем, что наши читатели, друзья и любители кино, умножат поток творческих предложений, дадут нам еще более богатый материал для следующего разговора о проблемах современности на экране.

ВЛАДИМИР КРЕПС

Гр. Рошаль

Вечно живое

(О ТВОРЧЕСТВЕ АЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКО)

Мои заметки не претендуют на сколько-нибудь полный искусствоведческий анализ творчества Александра Довженко — одного из величайших художников нашего времени. Это не монография, а только воспоминания и мысли о его фильмах и о том месте, какое они заняли в духовной жизни моего поколения, в жизни молодого нашего искусства... Это лишь отрывки из воспоминаний о встречах с ним... Отдельные штрихи творческого портрета, который должен быть и будет написан.

О Довженко мы услыхали впервые в середине 20-х годов. Я работал тогда на маленькой Третьей фабрике Госкино в Москве. Моим старшим другом и учителем в кино был один из замечательных наших операторов Николай Козловский. И вот, вернувшись из поездки на Украину, он сказал, что мечтает работать с Сашко Довженко. Почти с силой пророческого ясновидения рассказал он об удивительном молодом человеке, встреченном им на украинской студии, и предвещал молодому режиссеру будущее, полное необыкновенных взлетов. Признаться, я в полной мере понял и разделил волнение моего друга лишь позднее, когда попал на первый просмотр «Звенигоры».

В истории кино этот просмотр описан неоднократно. Он вызвал бурю споров и разногласий. И нельзя было не ощутить, что произошло событие в искусстве — одно из тех событий, которые будоражат душу и мысль, не оставляя никого бесстрастным.

Режиссерская стилистика Довженко, которая в ту пору только намечалась, одновременно настораживала и увлекала.

Ведь надо вспомнить, что то была эпоха победоносного утверждения революционной патетики «Потемкина» и мудрой глубины «Матери» Пудовкина. Всяческие видения и стилизованные сны очень многим казались атрибутами буржуазного кино. И, однако, почувствовалось сразу, что в довженковских конях и плывущих над Украиной всадниках — не перепевы буржуазной кинематографии, что это не всадники из итальянских картин «Чинеса», что в легендарном запеве фильма есть что-то очень важное, настоящее, рожденное глубоким чувством нового художника. И дальше картина не обманывала. Весь фильм оказался полемикой молодого Довженко с теми, кто, цепляясь за мишуру исторических реликвий, не видит в прошлом своего народа его великих страданий и мужественной борьбы за лучшую долю.

Продолжателем дел народных был в картине молодой коммунист, а предателем — его на первых порах мечтательный брат вкупе с целой оравой лгунов и разорителей родины. Картина изобиловала смелыми решениями. Режиссер как бы пробовал себя то в одном жанре, то в другом.

Вслед за песенной легендой — сказка о вечно живущем старике, воплощавшем бессмертие народа. Рядом с дедом, хранителем кладов — кадры современности... Война... Заимствованный из народного лубка полуразвалившийся генерал, которого сметает со своего пути, как пушинку с дороги, революционный вихрь,— первая проба пера сатирика Довженко.

И вдруг — гиньоль страшной сцены в эмиграции, когда некий украинский князь, все тот же предатель, готов демонстративно застрелиться на глазах у почтеннейшей публики.

Довженко придется потом еще не раз иметь дело с этой самой «публикой», лютый гнев к которой он пронесет сквозь многие свои

картины и хроники, не прощая ей ее мещанской низости, ее бездушной пошлости, ее полуживотного свинства. В этой сцене эротические судороги сводят некую благообразную девицу, в предчувствии последнего выстрела, в ожидании неминуемой смерти.

Ставя «Восемнадцатый год» по Алексею Толстому, я подумал: вот не этих ли хотел облить керосином и сжечь герой «Хождения по мукам» русский интеллигент Рощин?

Рядом с остросатирическим эпизодом в «Звенигоре» развертывалась полная прелести и лирики сцена, как бы вводящая зрителя в будущие ночи и зори довженковских картин,— сцена бросания в воду девичьих венков со свечой судьбы, горящей на них. Гасил свечу старый дед, прячась в кустах прибрежных, гасил девичью долю.

И в этой же картине — сочный юмор, сдобренный солью старых запорожских сказок: в кадрах, когда бойкий казак, даже не целясь, пулями своего ружья сбивает угнездившихся в кронах дерев дюжих ворогов, которые сыплются с веток, как сбитые ветром желуди.

И тут же чудесная, в реалистических тонах решенная сцена в вагоне, где старый легендарный дед попивает чаек с комсомольским внуком, так сказать, подытоживая долгий путь надежд и борьбы, который привел на солнечные просторы новой Украины.

А если к этому добавить, что в картине есть чистый детектив: и попытка взорвать поезд, и переданная врагами бомба, и реальное самоубийство предателя,— то вам станет ясно, почему двойственно было первое восприятие картины. Мы все почувствовали — пришел истинный художник, но мы все немного испугались за него. Как он сумеет сдержать свою щедрость? Какие обручи набьет он на фантазию, какой мерой измерит форму?

Надо сказать, что первые его картины не предвещали подобного, и даже «Сумка дипкурьера», в которой талант Довженко уже чувствовался, конечно, и в которой он сам запечатлен в роли кочегара, только для близких ему людей была понятной ступенью к подобному скачку.

Мы помнили по «Сумке дипкурьера» этого юношу кочегара: бывший художник-карикатурист, дипломатический курьер, работник Наркомпроса Украины, теперь перешедший в кино, Довженко был чрезвычайно красив в этой роли. Полуобнаженный, белокурый, замазанный углем и сажей, он сразу покорял неуемной молодой силой, гармонией форм и ясным интеллектом, сиявшим в его глазах.

И вот теперь «Звенигора». Я помню тогда кто-то даже сострил: «Звени, звени, «Звенигора»! Неси Довженко на-гора́». Долго ждать не пришлось. Однажды по каким-то делам я был в Управлении кинематографии в Гнездниковском переулке в Москве. А в просмотровом зале, как всегда, смотрели чью-то новую картину. Я зашел. Просмотр уже начался. Все места были заняты, и мне пришлось стоять. Но кадры, сменявшиеся на экране мгновенно, приковывали внимание, заставляли забыть о тесноте зрительного зала. На экране в строгой графике оператора Демуцкого (фамилию которого я узнал, конечно, позже) развертывалось потрясающее зрелище. Эти кадры не напоминали никого из известных мне режиссеров... И сразу чувствовалось, что художник на экране всеми корнями своего творчества уходит в самые недра дум народных. Это было чувство новое и острое.

В гениальном мастерстве Эйзенштейна народ действовал в стремительном вихре революции, народ мстил за нанесенные ему обиды. И хотя великолепной традицией был связан этот «Броненосец» Эйзенштейна (вопреки мнению некоторых искусствоведов) с основным руслом русского изобразительного искусства, он не дает нам возможности понять многовековые истоки биографии его героев.

У Пудовкина в «Матери» и особенно в «Конце Санкт-Петербурга» ветры России овевают поэтические кадры. Но картина, которую мы смотрели — она называлась «Арсенал»,— соединяла кадры, проникающие в древность, с кадрами, зовущими в будущее, как переплетенные пальцы рук. Повеяло фольклорной мощью, былинным сказом. Так записано в сценарии Довженко:

> Степная даль приковала к себе очи матерей... Ждут не дождутся, как в песне или в старинной думе...
>
> ...На железнодорожных путях замерзшие.
>
> Бегут, разбегаются осиротевшие встревоженные кони.
>
> Вот всадник лежит на снегу, прощается с товарищами тоже в песне:
>
> «ГЕЙ ВЫ, БРАТЬЯ МОИ, ТОВАРИЩИ БОЕВЫЕ»...
>
> ЧЕТЫРЕ ГОДА СЛУЖБЫ И ЧЕТЫРЕ ВОЙНЫ ПРОШЕЛ...
>
> И ГОД «ГРАЖДАНКИ», БРАТЬЯ...
>
> — ПОРАНИЛ МЕНЯ ПУЛЕЙ ПЕТЛЮРА, И ЧУВСТВУЮ Я СВОЮ ГЕРОЙСКУЮ СМЕРТЬ...

— СХОРОНИТЕ МЕНЯ ДОМА. ТУТ НЕДАЛЕКО, ПОЛЧАСА ДОРОГИ. ДЕВЯТЬ ЛЕТ УЖ НЕ ВИДАЛ Я ДОМА. ТОЛЬКО ПОСПЕШАЙТЕ, БРАТЬЯ, АРСЕНАЛ ПОГИБАЕТ».

И вдруг крыло необычного будто коснулось нас.

— ГЕЙ ВЫ, КОНИ НАШИ БОЕВЫЕ!.. ПОСПЕШАЙТЕ ХОРОНИТЬ ТОВАРИЩА НАШЕГО, СЛАВНОГО БОЙЦА РЕВОЛЮЦИИ!..

и, кажется, отвечают кони:

— ЧУЕМ, ЧУЕМ, ХОЗЯЕВА НАШИ! ЛЕТИМ ВО ВСЕ НАШИ ДВАДЦАТЬ ЧЕТЫРЕ НОГИ!

Распластались кони над снегами, мелькают сугробы, столбы.

Все нормы нарушены, представления смещены. Как! В то время когда идет борьба с каждой лишней надписью, когда Дзига Вертов с действительно великолепным блеском стремится сделать картину, где не было бы вовсе ни одной надписи, такой щедрый диалог, такое необычное построение надписей, и, что самое главное, они ничуть не мешают удивительному строю кадров, свойственных немому кинематографу!

Необычайное не прекращалось. Вот плененного рабочего из группы восставших арсенальцев хочет расстрелять худосочный, жалкий ублюдок, петлюровец-националист. Но где ему... Ни в спину, ни тем более в лицо не может он выстрелить в историю, наступающую на него в облике этого пленного и безоружного арсенальца. И после того как рабочий вырвал из рук «интеллигента» револьвер, пальцы того продолжают судорожно шевелиться в трусливом трепете.

Наконец, финал.

Теперь, конечно, просто и ясно. Ну что ж, один из приемов: в коммуниста стреляют, а он, разорвав рубаху и обнажив грудь, стоит, бессмертный, под выстрелами, и пули его не берут. Метафора, не больше. Ответ на эйзенштейновский призыв к интеллектуальному кинематографу? Нет, поэтическое обобщение невиданной силы! Стоял артист Свашенко, прекрасный, молодой, непростреливаемый, и рождалось в нашей кинематографии прекрасное довженковское мастерство.

Когда мы узнали, что это картина именно Довженко, мне показалось, что он пролетел от «Звенигоры» к «Арсеналу» на некоем сказочном коне, и все, что в «Звенигоре» только предчувствовалось, здесь вдруг проявилось с необычайной силой.

Родился не только режиссер Довженко, родился Довженко сценарист, драматург, писатель. Но главное — украинский народ после великих запевов Шевченко, после могучих гигантов — народных певцов, бандуристов, лирников, сказочников и выдумщиков, когда-то увиденных Гоголем и вдохновенно изображенных в его украинских повестях, в его «Тарасе Бульбе», украинский народ получил нового великолепного поэта.

Меня поразило в этой картине удивительное умение, с каким Довженко сочетал отдельные детали с необъятностью масштаба.

Нельзя забыть гибнущих от газа немецких солдат и потрясающее лицо актера Бучмы — отравленного веселящим газом человека,— дергающееся в предсмертном смехе.

А безутешные вдовы — брошенные жены повенчанных со смертью на полях войны мужей! Пустынные улицы села, одинокие женские фигуры и сытый полицейский, сукин сын, который, подойдя к одной из них, кладет увесистую руку на ее истощенную грудь. Отбрасывая эстетику экспрессионизма и любые элементы мелодрамы, Довженко сумел решить эту сцену в великой обыденности, и обыденность эта потрясала.

И в то же время именно в этой картине летел обезумевший поезд, поставленный в кадре набекрень, неся к неминуемой гибели сотни солдатских жизней, у топки паровоза дрались не умеющие сговориться и управлять им еще анархиствующие солдатики раскалывающейся армии старого режима. К порядку взывали эти кадры. «Или порядок, или гибель»,— казалось, говорил Довженко. Но, не думая об этом и не предвидя своей смерти, беззаботно растягивал меха гармошки веселый гармонист, примостившись на крыше вагона. Тупик... Падение... Конец...

С какой удивительной строгостью решает Довженко эту эпическую катастрофу! Одна гармошка летит с крыши на крышу и на землю. И, право же, за много лет до «Красного шара» Ламориса меня потрясла в кинематографе смерть вещи. Гармошка вытягивалась, как бы вздыхая, и падала в смерть.

Если патетика деталей, одухотворение самих предметов — поезд, гармошка — казались удивительными в поэтике довженковского «Арсенала», то еще больше поражала памфлетная смелость, исполненная сарказма ярость к мелкобуржуазным стратегам националистической Рады, путающимся в ногах истории.

Вряд ли можно было бы по этой картине изучить в деталях и восстание арсенальцев, и его разгром. Но картина с неповторимой мощью раскрыла нам пафос этих дней, их героическое величие. Это очень личная картина режиссера Довженко. Именно в этой картине ему довелось подняться до подлинно довженковского откровения в сцене, когда бьет обезумевший от нищеты и горя мужичонка своего несчастного, замученного судьбой коня. И тогда повернулся конь и возговорил человеческим голосом: «Не туда бьешь, Иване». И стыдно стало еще не видевшему цели для своих ударов мужичонке.

Говорит у Довженко всё. И люди, и кони, и сама природа... И это все в немом фильме!

Довженко недаром с самой первой минуты своей работы в немом кино тосковал по слову в кинематографе.

«Как жаль, что в кино нельзя говорить,— сетовал Довженко.— Немые мы, как малые дети... Слово нужно не для болтовни и не для противопоставления выразительности немых кадров в монтаже, жесте и мимике».

Таких высказываний, вписанных даже в самые тексты немых сценариев, у Довженко много.

С первой же своей картины Довженко стремился связать кино с литературой, которая, как известно, не может обойтись без речи, выражающей мысль. Больше того, он даже в немом кино записывал в сценарных ремарках оттенки голосов своих героев, как, например, в «Арсенале».

«Вблизи послышался приятный голос Тимоши Стояна».

Или в сцене у трибуны: «Вот тут бы нужен звук. Без настоящего звука здесь в кино поделать ничего невозможно».

И, наконец, такой звук в немом кино, который не всегда мы позволим себе в звуковом фильме: «Тихо. Слышит министр в кабинете своем, как стучит его склеротическое сердце».

«Арсенал»— это как бы первая глава всю жизнь затем разрабатывавшейся Довженко большой киноповести об Украине в ее революционном становлении и движении к коммунизму. «Арсенал» и «Щорс» перекликаются, хотя годы легли между ними. Картины как бы смыкаются, сливаются друг с другом. «Арсенал»— это уже заявка на «Щорса». Но для меня сейчас важно, оглядывая прошлое, приподнять завесу над удивительными находками Александра Довженко, найти тропинку не только к будущему в «Щорсе», но и к истокам «Арсенала», к его главной народной теме.

«Арсенал»— это одна из самых, так сказать, «рабочих», городских вещей Довженко. И тем не менее он овеял ее всеми воспоминаниями своего детства, связанного с землей, с селом, с зачарованной Десной.

Теперь многое мне становится ясным. «Арсенал»— это как бы первый дар. Дар от всего сердца юноши селянина, деды и прадеды которого чумаковали в степи, рабочему человеку, революционному пролетариату нашего социалистического отечества.

И недаром легендарные сельские кони хоронят героев революции, и недаром Довженко ввел этих говорящих коней. Они вошли в экранную легенду прямо из детских снов Александра Петровича Довженко, прямо из его цветущей юности.

В «Зачарованной Десне» он открыл нам эту тайну. Вот первые говорящие кони, грустные, заезженные кони, избитые пьяной рукой его отца, напоминающего Ивана в «Арсенале»:

— И чего он такой лихой, ты не знаешь? (спрашивает один конь у другого.—*Г. Р.*).

— Не знаю. Я еле стою на ногах, так натягался.

— А я что знаю? Тоже ничего. Знаю хомут, оглобли, кнут и еще его (старика — *Г. Р.*) крики.

— Знаю и я его крик. Наслушался, довольно. Так смутно и печально мне.

— Мне тоже. Когда-то бегал я над облаками,— сказал Тягнибеда (конь.—*Г. Р.*) и, разогнув шею, посмотрел в звездную даль за Десну.

Подслушал их разговор Довженко. Кто поставит написанную им киноповесть о зачарованной Десне? Кто поставит повесть о Довженко, раскрыв его во всем великолепии его неповторимой самобытности, кто расскажет, как он плыл по рощам и деревням на зачарованных ладьях и слышал этот лошадиный шепот?*

— Тысячи лет, когда-то еще до телег и пахоты, на моей спине ездили пророки,— говорил конь.— Были тогда у меня еще крылья, а пращур мой был конский царь или бог.

Кто расскажет, как, задремав в новогодний вечер, слышал маленький Сашко в язычество

---

* Когда эта статья была уже написана, я узнал, что Юлия Ипполитовна Солнцева собирается экранизировать «Зачарованную Десну». Пожелаем ей большой удачи в этом начинании.

ухсдящие колядки, воспоминания о прежних боях за молодую Украину и Русь?

Ой, чи ты—не забув, як у вийську був.
Да як мы з тобою билися з ордою...

Потом меня переносили совсем уже сонного на печку,—пишет Довженко.—Там и засыпал я во ржи среди песен, крепко обняв за шею коня в яблоках. Там я слово давал не продавать его ни за какую цену, ни за сокровища. Так я и не продал его по сей день.

Я привел цитаты из гораздо более поздних произведений Довженко, но трудно не воспользоваться этим приемом, чтобы хоть немножко не объяснить, что почувствовали мы, первый раз глядя «Арсенал».

Да, Довженко вошел в наше кино, ведя за повод непроданного своего крутогривого коня. И в то же время ни в чем он не был архаистом, и никто лучше него самого не скажет об этой правде всего его творчества:

Нет. Я не приверженец ни старого села, ни старых людей, ни старины в целом. Я сын своего века и весь принадлежу своим современникам.

Настоящее всегда на дороге из прошлого в будущее. Почему же я должен пренебрегать всем прошлым? Не для того же, чтобы научить внуков пренебрегать когда-то дорогим и святым моим настоящим, которое станет для них тоже прошлым когда-то, в великую эпоху коммунизма.

Но то, что ясно теперь, увы, далеко не было ясно тогда. После «Арсенала» я ощутил Довженко как одного из тех людей искусства, которых носишь в сердце своем.

Моя кинематографическая судьба привела меня на Украину в 1928 году. Там я попал вместе с моим другом, чудесным человеком и даровитым режиссером, а тогда сценаристом, Давидом Марьяном в самую гущу споров об «Арсенале».

Нечего греха таить, на Украине в те годы многим «Арсенал» пришелся не по сердцу. Многие, к нашему величайшему удивлению, ратовали против фильма, находили в нем изъяны и чуть ли не отступления Довженко от украинской национальной темы и прочее и прочее. Нелегко было это все понять. Может быть, в картине были некоторые кинодвойники тех, кто ханжески зажигал лампады перед портретом Шевченко, а на деле презирал интересы своего народа, тех, кого так великолепно, метко и зло высмеял Довженко, показав всему честному миру, как плюнул Шевченко на их не к месту зажженную свечу.

Я познакомился с Александром Петровичем, и первый разговор мы провели с ним в небольшом кафе, за окнами которого моросил дождик, чуть размывая очертания прекрасного Киевского оперного театра. Этот театр запечатлен в кино в знаменитом выступлении батьки Боженко в картине «Щорс». Довженко жадно расспрашивал о Москве. Говорил о «Старом и новом» Эйзенштейна, о Пудовкине с его «Потомком Чингис-хана». Спрашивал о Вертове, о Шуб, о Кулешове и делился своими планами. Он уже замышлял «Землю». Он говорил о том, что вещь эта будет о великой страсти, о любви и ненависти, и о том, как прекрасна жизнь, и о том, что самое прекрасное в ней — борьба за нее.

Он писал впоследствии: «От человеческой жизни и даже от жизни целых людских поколений на земле остается только прекрасное». И мне врезалось в память его, я бы сказал, компасное определение, которое решило ряд сцен в его художественных произведениях.

«Даже сверкающая грязь мне кажется прекрасной. Может ли это быть? Может. Разве глина вечного скульптора не застывшая грязь? Это относится к природе, к земле. Природа прекрасна. Она не знает безвкусицы в сочетании цветов или форм. Нет некрасивого дерева, и цветов некрасивых нет и не будет. И сколько будет стоять мир, даже когда человеческий гений познает и подчинит себе все тайны природы, и тогда не станет она менее прекрасной, и никогда не иссякнет поток благородной радости от созерцания и овладения ею».

Он говорил, что природа, однако, не есть нечто раз навсегда застывшее и аморфное. Человек не только учится у нее, но и овладевает ею. Мне были очень дороги его высказывания, и когда я потом услышал мичуринские реплики на довженковскую тему, мне показалось совершенно понятным, как один гений подошел к другому, как один сын народа подал весточку другому и как они сумели щедро и благородно отблагодарить великим своим творчеством родную землю.

«Земля» Довженко — это новый взлет. Может быть, еще ни в одном нашем сочинении тема социальной борьбы, тема классовой ненависти, тема любви к будущему и неприятия косных форм уходящего мира не

раскрывалась с такой изумительной художественной силой, с такой согревающей сердце нежностью.

В «Земле» Довженко смещены каноны. В ней не отобран эстетический материал прекрасного по законоположенным прописям. Намеком скользнувший по «Звенигоре» дед становится великим чародеем этого фильма. Дед земли, дед Довженко, похожий на Николу-угодника, на бога, висящего в углу, как пишет Довженко.

Дед готов умереть, и никто не уговаривает его с ханжеской заботливостью прожить еще лишний часочек. Друг его Григорий просто говорит ему: «Ну, умирай». Просит прислать сведения с того света.

Дед поел грушку и... умер, сложив свои натруженные руки на белой сорочке.

> Кончина деда не вызвала решительно никакого движения в окружающем мире. Не загремел ни гром, ни роковые молнии не разодрали небес торжественным сверканием, ни бури не повалили с корнями могучих многостолетних дубов.
>
> На полуденном небе ни облачка. Тихо вокруг. Только два-три яблока мягко бухнули где-то в траву, и все. Даже подсолнечник ни один не шевельнулся. Весь праздничный подсолнечниковый мир стоял недвижно, подобно хору красивых детей, устремивших ввысь свои радостные золотистые лица. А над липами тихо сновали покинутые дедом золотые пчелы. Непонятное волнение слегка охватило потомков и ощущение торжественной тайны бытия...

Довженко, однако, не предается сентиментальной лирике дедовской смерти, он в картине даже суше, чем в этой более поздней записи.

В картине рядом с дедом — дитя, вкусно жующее яблоко, и беременная бог знает каким по счету ребенком мать Василя.

Все кадры «Земли», снятые Демуцким, полны какой-то, я бы сказал, античной простоты, композиция их благородна и строга, хотя Довженко и Демуцкий не отказываются здесь ни от ракурсов, нужных для характеристики мощных, налитых соком кулацких парубков и не менее сочных бычков рядом с ними... Не боится подчеркнуть Демуцкий и плодородную громаду беременного живота, и взлететь наверх, чтобы охватить дальние просторы хлебов бескрайним кадром.

Довженко рассматривает трагедию эпохи как личную трагедию, и ее эпическая сила тем ярче и тем убедительней, чем конкретней и точней бытовое решение исторической правды.

В короткой заметке из газетной хроники тех времен: «В село привезли трактор, и кулаки убили рабкора, тракториста Василя»— собственно все сюжетное содержание «Земли». Довженко, однако, понял и показал, что значит «трактор», что значит «тракторист» и «рабкор» и что значит «убили». Он как бы поднял на какую-то вершину времени эти простые события, и люди и дела их стали видны по всей безбрежной земле и на все времена. Рушатся межи, раскрепощается полная горестных воспоминаний крестьянская земля. Новые люди вырастают на ее просторах, сами похожие на цветы и злаки, впитавшие в себя все соки матери-земли. «Мать-земля! Слава твоему хлебу, винограду и вину. Слава приходу и уходу, весне и осени, дням и ночам, росе вечерней и утренней росе, любви и труду и драгоценной крови, пролитой во имя постижения главной тайны жизни на земле, тайны человеческой всеобщности. Мы твои дети и мы твоя мера»— так писал Довженко в «Повести пламенных лет».

Он сумел показать не только цветущую землю в серии изумительных пейзажей Демуцкого, но и цветущую человеческую любовь, всеобщность ее. И опять-таки, как умеет он сделать прекрасным то, что кажется пошлым и нечистым у грязных людей! Если страшно было прикосновение подлой руки к груди вдовы, обездоленной войной, то в «Земле» пара за парой показаны влюбленные, и замершие в каком-то очаровании своих чистых чувств парни обнимают девчат своих, «сплетая нежно борющиеся пальцы у запретных сфер».

И когда Василь, осчастливленный первой лаской, идет в ночи домой, он, рабкор, тракторист, герой, пускается в пляс, один, на озаренных луной улицах...

> Василь протанцевал уже три улички. Так, надо думать, и рождались народные танцы... душа рвется ввысь, когда, повинуясь внутренней музыке и попирая все законы тяготения, торжествующее тело отрывается от земли навстречу лучшему, что несет в отдельном человеке бессмертная душа его народа...

Не о себе ли тут пишет Довженко? Не сам ли он создатель нового фольклора? Не будь Довженко режиссером, не выйди он на широкие просторы нового мира, шагая в ногу с партией и революцией, не будь он одним

из великих созидателей своего времени, все равно он, пожалуй, был бы из тех неведомых, но неумирающих гениев народа, которые творили былины или нанизывали драгоценные кристаллы сказок в связки «ожерелий голубок»...

И когда на взлете своего танца падает сраженный пулей Василь, ты чувствуешь — нарушена мировая гармония. Это не просто убийство, это посягательство на самую Жизнь. Это героическая смерть, потому что великий героизм — бесстрашно танцевать на пустынной улице своего села, зная угрозы, которые были брошены тебе, и видя лицо врага, перекошенное от злобы.

Довженко применяет здесь удивительный режиссерский прием. Он так монтирует немые кадры, что получается некая явственно звучащая симфония, многотемно решенная и прекрасная в своем контрапунктическом построении. Танец кажется иногда слишком долгим. Он повторяется снова и снова. Довженко дает вглядеться в дорогого ему героя за мгновение до гибели. И потом наступает великая пауза. Тишина в тишине немого фильма.

Когда отец Василя сидит неподвижно, скованный горем, Довженко просто и с огромным мастерством подчеркивает эту каменную тоску. Неподвижен кадр сидящего Шкурата — отца. Затемнение. Из затемнения тот же кадр и та же неподвижность. И снова затемнение, и снова тот же кадр из затемнения в третий раз. Вот так простой и вполне обычный технический киноприем входит в поэтическую строфу, делается фактом искусства.

И, как ни странно, не страх, не отступление перед новым вызывает смерть Василя. А впрочем, что в этом странного? Героика всегда увлекает, даже тогда, когда на пути ее встречается смерть.

Отец Василя тем решительнее принимает новое, чем трагичнее была смерть его сына. «Бога нет и попов нет, вас нет,— говорит он попу, хотевшему отпевать его сына.— Жизнь по-новому и смерть по-новому, и обряды пусть будут новые».

И вот идет торжественное шествие похорон. Рокотали, как гром среди полей, новые и старые песни. Самое небо включилось в похоронный марш, и огневые слова «Интернационала» как бы летели на крыльях птицы, устремленной ввысь. И вдруг облака изменили окраску, тяжелая туча нависла над землей, и после надгробной речи над телом Василя его друга, секретаря комсомольской организации, «загрохотал гром, и на пыльную, знойную землю полился дождь крупный и теплый».

Этот дождь не только оживил изжаждавшиеся поля. Плоды в необыкновенных по силе кадрах Демуцкого омывались его живительными потоками. И самое представление о возможностях кино менялось. Природа делалась фактором философской драматургии. И в это могучее «тутти» финала фильма вплетались две генеральные темы: тема непереносимого человеческого горя, горя любимой — обнаженной металась она, сорвав одежды, бросаясь грудью на стены, заламывая руки, в изнеможении падая. Кстати, по записям Довженко, так в будущем «Щорсе» должен оплакивать батько Боженко свою убитую врагами жену. Он так же, по ремарке автора, будет кидаться грудью на стену в безысходной тоске. И вторая тема — тема непрощенного Каина, преступника, клейменного навек. Никуда не деться от самого себя убийце — кулаку Хоме. Суд народа вынес ему приговор. Земля отринула его. И подобно червю ввинчивается он в эту чужую теперь землю...

«Земля», выйдя в свет, вызвала резкую критику со стороны некоторых мало понятливых или слишком пристрастных ценителей. Неожиданным ударом в самое сердце художника оказалась статья-рецензия Демьяна Бедного, который, очевидно, не понял, что не биологизм, а высочайшая форма социальной поэзии отличает картину «Земля».

В это время я жил в Киеве. На кинофабрике работали Строева, Марьян. Интересную экспериментальную работу вел Кавалеридзе. Солнцева, которую я знал давно и которая снималась у меня в картине «Две женщины», в это время уже была другом, женой, помощником Довженко. В драматургии и поэзии появились молодой Корнейчук, Бажан.

Мы бродили после просмотра «Земли» в лунной ночи на высоком берегу, и даже говорить не хотелось. У всех было ощущение праздника.

В то время мы часто встречались друг с другом. Мы читали стихи, говорили о Маяковском, о Хлебникове. Одной из любимых тем творческих споров стали новые работы Довженко.

Перенесемся теперь на несколько лет вперед. В кино пришел звук... Я с моей картиной «Петербургская ночь» был направлен

в Венецию на Международный фестиваль. И вот именно с этим фестивалем связано у меня одно из волнующих воспоминаний о Довженко.

На этом фестивале картин Довженко представлено не было. Он к тому времени уже снял картину «Иван», и фрагменты этого фильма мы показывали на внеконкурсном просмотре во время фестиваля. Как известно, на этом фестивале наши фильмы имели значительный успех. Я не мог пожаловаться на прием, оказанный «Петербургской ночи». И, однако, только при показе фрагментов «Ивана» я понял, что значит могучее дыхание нового на экране. В том месте, когда проплывают великолепные панорамы Днепростроя, аплодисменты заглушали звуки, льющиеся с экрана. А когда мать, потерявшая сына на стройке, открывала дверь за дверью комнаты начальственных кабинетов и требовала ответа за смерть своего сына, зал замер. И с какой покоряющей силой прозвучала заключительная речь матери, осмыслившей и верно оценившей все, что случилось! Просмотрев эти фрагменты, все зрители в зале поднялись, и долгие овации завершили этот просмотр.

Довженко работал в Москве. Его привлекли технические возможности новой московской звуковой студии «Мосфильм». Время поставило новые большие задачи перед советским кинематографом. На горизонте сгущались тучи. Фашизм пощелкивал зубами, вот-вот готовый сорваться с поводка.

Довженко никогда не был только режиссером или только писателем. Он считал, что лишь тогда искусство наше будет подлинным искусством, когда оно будет не только интерпретировать события жизни, но в какой-то мере и определять их ход. И вот с мечтой о городе на берегу Тихого океана Довженко начинает работать (вначале по сценарию А. Фадеева) над фильмом «Аэроград». В это время тема Дальнего Востока волновала многих. Как известно, она была широко развернута в «Комсомольске» Герасимова, в картине Марьяна «На Дальнем Востоке». Но право же, глубоко ошибаются те критики, которые полагают, что Довженко хотел построить свой фильм в таком же плане. Ему ставят в упрек, что, говоря об Аэрограде, он по сути дела ничего о нем не сказал, а фильм свой посвятил тайге и ее людям...

Да, Довженко с Солнцевой, операторами и со всей своей группой исколесил и исходил дальневосточную тайгу. Легко себе представить, с каким наслаждением бродили они по лесной чащобе, переправлялись через реки, взбирались на сопки, вдыхали живительный запах первозданности этого края. Однако не пейзажи и не детали быта увлекали Довженко. Ему хотелось поставить лицом к лицу новое со старым, найти тот запев, который по сокровенным тропинкам тайги приведет к солнечному простору будущего Аэрограда.

Таков Довженко. Ведь даже в будущем, в «Поэме о море», он не будет исследовать ни технологию строительства, ни даже героические будни людей, создающих моря и города. Ему нужно добраться до корня. Там, заглянув в самую глубь, он видит звезды будущего. Кстати, именно это определение любил сам Довженко, относя его и к «Мичурину» и к «Щорсу». И что же он увидел в этой изначальной глубине?

Новую для себя тему раскрыл в «Аэрограде» Довженко. Тему братства и общности людей труда, тему, которая делалась ему потом все дороже, дороже и дороже. Классовое братство не могло быть ограничено ни национальностью, ни расой. Граница шла по сердцу. И за сотни километров мог идти на лыжах веселый чукча, чтобы строить и жить в Аэрограде, в городе дружбы и братства людей.

«Аэроград»— одна из наиболее стройных вещей Довженко. Она вся подчинена одному сюжетному ходу — гибели дружбы между старыми таежными охотниками Глушаком (Шагайда) и Худяковым (Шкурат).

Довженко чувствовал трагическую силу в этой гибнущей дружбе. Худяков, пожалевший взятых у него оленей, шаг за шагом падает все ниже, оказываясь соучастником предательского набега на его родину. Но Довженко видит в нем иной характер, нежели в оголтелом кулаке из «Земли», нежели в изувере-сектанте Шабанове из того же «Аэрограда». Право же, ему и нам всем жаль этого туповатого таежного человека. Он глубоко врос в прошлое, и вот ходом истории он опрокинут и, убитый пулей преданного друга своего, гибнет, как подстреленный неразумный зверь. Полстолетия дружбы не защитили его от карающей пули Глушака. Но каким надо быть мастером и как надо глубоко проникнуть в самые изначальные движения человеческой души, чтобы так решить предсмертные минуты Худякова, как их решил Довженко. В глухую тайгу увел

его Глушак, чтобы расстрелять его вдали от очей людских. Стыдно, безмерно стыдно Глушаку за друга. Тот примирился, предсмертным жестом оправляет он сорочку на груди. И вдруг: «Ого-го-го-оо! — закричал Худяков.— Ого-го-го-о!»— и эхо ответило ему. Он будто молился какому-то древнему звериному богу, самой природе кричал Худяков, и природа прощалась с ним, но не тронул сердце Глушака этот звериный вопль. Дела людские — мера справедливости. И во имя справедливости не отпустил Глушак свое ружье. Выстрел—и смерть!

Нет, еще не смерть. Последнее слово Худякова «Мама!..». Какой далекой маме пожаловался этот лесной человек и в чем извинился перед ней, в чем покаялся перед смертью? Удивленно и жалостно прозвучало это «мама!». И насколько лучше это лаконическое «мама!», чем кадры в которых Глушак и Худяков вместе декламируют о прекрасной природе, о прекрасном крае и о самих себе. В этом была некоторая нарочитость, хотя нельзя отказать подобному приему в метафорической смелости.

Надо сказать, что «Аэроград» изобилует рядом более подробно разработанных персонажей, чем это бывало в предыдущих картинах у Довженко. Великолепна группа партизан, и особенно интересно выписаны врагисамураи и сектант Шабанов.

Одна из самых сильных сцен в этой картине — эпизод предсмертной переклички.

Довженко пишет: «...Вот он идет, зловещий Аникий Шабанов. Одежда изорвана, ичиги растоптаны, видно, долго шатался в таежных глубинах измотанный и страстный старовер. Несмотря на следы оспы, лицо красивое, но нет в лице добра. Движенья быстры и легки, но нет в них благородства. И взгляд, и голос — все в нем необычайно, но все погублено, отверженно: это отщепенец».

Александр Петрович, создавая романтическую трагедию «Аэроград», написал диалоги слогом горячим и почти метрически решенным. И артист Добронравов, игравший Шабанова, превосходно справился с этой труднейшей формой кинематографического диалога. Может быть, он не вполне отрешился от некоторой театральности в манере речи, но до чего убедительны его сила, его взгляд, горящий огнем изуверской ненависти.

Итак, вот она, эта сцена, о которой я упомянул. Желая поднять на восстание скрывшихся в тайге староверов, живущих еще от древних времен раскола в здешних скитах, Шабанов рассказывает им о торжестве Советской власти.

— Где Никодимов? — восклицает Шабанов.— Где Петров? В зёмле! Где подпольные офицеры, господи Христе?! В леспромхозах изловили! Из промыслов колхозных, как щенков, за уши, и аминь! Восстание?!

Гробовое молчание. Никто не подхватил пламенного слова...

— Молчите! Где братья Кудины? Силаев? Где Шарапов? Шарапова Анисья?

— Я.

— Вдова!

— Спасите! спасите!

— Тише... Тише...

— Гликерия Силаева!

— Ай!

— Вдова! Вдова Марфа Кудина!

Марфа горько затужила.

— Кудина Фекла!

С мучительным стоном падает Фекла на землю. Погибла жизнь.

— Мария Кудина!

— Вдова!.. Врешь!.. Врешь! Умоляю, скажи, что ты врешь...

Шабанов молча бросает Марии шапку убитого мужа.

Ловит шапку Мария и, притулив ее в отчаянии к груди, медленно падает наземь».

Не боится Довженко показать во всей силе вой этих вдов, зная, что не мы и не наша правда ответственны за их смерть. В самом скиту молодежь готова идти в новое, в жизнь. Пусть больно и горько в эту минуту за судьбой перечеркнутые жизни, за этих рыдающих женщин, за мужей их, убитых в бою или осужденных за измену. Довженко не презирает их, не высмеивает их. Он говорит о неизбежности краха старого и косного.

Привлекательна в этой картине ее оптимистическая интонация. Она ясно ощущается и в музыке. Композитор Д. Кабалевский написал прекрасную музыку к произведениям Довженко «Аэроград» и «Щорс».

Вся наша страна знает песню из «Аэрограда» «Прощай, мама, улетаю...»— песню летчиков, песню воздуха, песню простора.

Сквозь туманы и облака летит, сокращая время и пространства, наш советский самолет, предтеча тех космических ракет, которые бороздят сейчас необъятные глубины вселенной.

Летчик Глушак не только сын охотника Глушака Тигриная смерть. Он молодой отец.

Так нижется цепочка поколений. Жена Глушака — кореянка. Довженко пишет: «От ее юного образа, чистого и одухотворенного материнством, веет такой радостью, что вся комната кажется сияющей и все, что есть в доме, приобрело какой-то праздничный, радостный смысл. Родив дитя, она как бы сама родилась вновь, и все вокруг нее обновилось».

Эта монгольская мадонна пленила каждого из нас, и Глушак Тигриная смерть, убивший друга, принял в сердце свое это новое дитя человеческое.

Так любовь в святости своей утверждает содружество рас и народов. Эта тема о дружбе, о мире, о детях, рожденных для светлой судьбы, одухотворяет все творчество Александра Петровича Довженко.

«Аэроград» в этом смысле является картиной этапной. Довженко как бы вышел на новые просторы киноискусства. Если до этого фильма он пользовался определенным, дорогим ему коллективом актеров, в который входили Свашенко, Шагайда, Шкурат, Бучма, то в «Аэрограде» в работе с Добронравовым он находит новые приемы, да и Шкурат и Шагайда уже в новом качестве предстают в этом фильме. Характер общения, характер их речи — все это можно считать значительным продвижением вперед по высокой дороге мастерства режиссера Довженко. В создании этого фильма уже прямое участие принимает Солнцева, которая долгие годы была верным соратником Довженко в искусстве.

Операторы Тиссэ и Гиндин с огромной нежностью вспоминают работу с Александром Петровичем и всю ту атмосферу истинного творчества, которая сопутствовала постановке фильма.

В «Аэрограде» Довженко искал новые пути и для звука, для сочетания его с надписями.

Внутренние монологи использованы в этом фильме, пожалуй, впервые в советском, а может быть, и в мировом кинематографе.

Говоря по правде, мы еще до сих пор не так уже далеко продвинулись в области смелых поисков и неожиданных решений в звуке.

Как прекрасно в «Аэрограде» сочетаются шум и музыка, музыка и речь. Дыхание загнанного самурая аккомпанирует шелесту ног по опавшим листьям, хрусту ветвей, ломаемых ими на бегу. Песня мальчика-чукчи, длящаяся непрерывно, несколько однообразная, в веселом своем задоре объединяет пейзажи, разделенные сотнями километров. От белоснежной тундры до зеленеющей пади обежит веселый чукча, распевая, как птица, о своем будущем счастье.

Гул моторов превращается в некую симфонию пропеллеров, поющих о крылатых людях.

Великолепно и изображение. Тайга будто протягивает ветви в зрительный зал, и черно-белый фильм кажется цветным.

И, наконец, портреты. В немом кино Довженко любил ракурсные, снизу взятые и этим возвышенные изображения. Диагональное построение всегда привлекало его. Он искал в неподвижной статике персонажа свою, особую динамику, динамику приближения и удаления.

В «Аэрограде» крупные планы вклинены как драматический акцент, и некоторые по остроте своей напоминают офорты тончайшей резьбы. Именно к такого рода портретам можно отнести кадры, связанные с рождением младенца, с портретом матери-кореянки.

Глухая чаща, мохнатые ветви дерев,— притихшие тени, они как бы по мановению мастера-чародея повторены в лице Шабанова, в тенях под бровями, в кустах бровей, в клокастой бороде его.

«Аэроград»— мужественная картина. Картина о боях. И в ней есть жертвы — чудесного китайца, друга Глушака, убивает в драке самурай-японец.

Но тема Азии поставлена как тема веры в будущее, и просторы Сибири, и глухомань тайги увидены как место будущих строительств и проторенных дорог наших советских людей на дружественный Восток.

Некоторые говорят, что Довженко наиболее интересен и прекрасен был в немом периоде кино. У меня подобные утверждения вызывают глубокий протест. От всего сердца принимая и высоко оценивая «Арсенал» и «Землю», я не могу, однако, не признать вершиной творческой зрелости Довженко картину «Щорс».

Этот фильм впрямую примыкает к «Арсеналу». «Арсенал» по сравнению со «Щорсом» — гениальная прелюдия огромного панорамного полотна. В «Щорсе» все выписано рукой не ищущей, а нашедшей. И я бы сказал наперекор самому Александру Петровичу, что «Щорс» написан им не двумя кистями, а одной, чудесно меняющейся, отвечающей всем оттенкам замысла художника-созидателя.

Если в «Аэрограде» Довженко в новом качестве показал своих старых актеров и ввел Добронравова в их круг, то в «Щорсе» он открыл поистине великолепного артиста Скуратова в роли Боженко и Самойлова в роли самого Щорса.

Уже пронесся в своей развевающейся бурке на быстроногом вихревом коне великолепный «Чапаев», уже шли в атаки герои «Мы из Кронштадта», родился Максим, прозвучали речи Шахова в «Великом гражданине»... Сила социалистического реализма нашла свое проявление и в горьковских фильмах Донского и в тончайшем письме «Депутата Балтики».

Довженко в «Щорсе» как бы спрессовал все то, что было найдено им и другими советскими киномастерами.

«Щорс» — это поэма гражданской войны, вся обращенная в будущее. Это подлинно высшая форма проявления социалистического реализма, основной чертой которого является чувство будущего в настоящем.

Показывая кровавые бои гражданской войны, фильм озаряет их такой гуманистической верой, таким страстным стремлением к светлому будущему, такой уверенностью в нем, что эту картину можно назвать гимном будущему земли.

В «Щорсе» мастерство лепки характеров доведено до отточенности и блеска. Задания, которые ставил себе Довженко, были им в сценарии предельно уточнены.

Василия Назаровича Боженко любили все, кто не дорожил собственной жизнью для революции... В пятьдесят четыре года начинать с мальчишками революцию да еще командовать полком, не зная карты,— это не шутка... Лета, лета, каких только заплат не накладываете вы на человеческую свитку!.. Одним словом, батько Боженко любил почет и горилку, а иногда мог и нагайкой погладить. За что? За трусость, за нерадивость в революционном боевом деле. Батько был силен, горласт и безгранично храбр. Таращанцы его обожали.

Щорс. Я не буду напоминать его характеристику, данную автором. Приведу только ремарку, относящуюся к кульминационному моменту, когда немецкие войска поворачивали с Украины:

Щорс взволнован необычайно. Богунцы слушают его с восторгом и гордостью. Казалось, он не говорит, а горит, и слова разлетаются от него, как искры, и где бы уже впоследствии ни бились богунцы, в каких бы госпиталях ни залечивали свои раны, как бы ни умирали, и какие бы высокие и невысокие посты ни занимали после гражданских битв, никому уже и никогда не забыть, каким был в этот миг Николай Щорс.

А вот совсем другой Щорс.

—Выезжаем. Так-то, товарищ комбриг!— Щорс любовно погладил по плечу Боженко и оглянулся. Все ушли.— Сегодня утром раскрыл свой чемоданчик... Костюм белый, летний. Смешно! И зачем я его вожу. Когда же мы его наденем, батько? Где-нибудь в Крыму. Небо голубое, море голубое.

— В Крыму Деникин греется.

— Ничего, когда-нибудь доберемся.

— Ты що? Жары захотел. Ось будет тебе жара в Бердичеве.

Отношения между этими двумя людьми по сути дела являются сюжетом вещи.

«Щорс» великолепен по формальному мастерству. Что ни эпизод, то режиссерская находка. Что ни сцена, то поражающая выдумка и отточенность решения.

Некоторым картина кажется длинной Я не принадлежу к их числу. Смешно было бы требовать подсократить «Илиаду» или ужать «Одиссею». Да ведь, как известно, и «Божественная комедия» отнюдь не стремилась быть краткой.

В картине много боев. Но разные их решения, разные трудности чрезвычайно важны для понимания эпохи. Сложнейший переплет отношений на Украине в то время. Немцы, петлюровцы, большевики... Все кипело в котле боев, из которых возникла Украинская Советская республика.

Довженко с яростью большевика и с гораздо большей силой, чем когда-то в «Арсенале», выступает против националистического угара, против стремления отщепенцев оторвать Украину от всей нашей социалистической Родины. Уже в «Звенигоре» начал Довженко свой бой против буржуазных националистов любого толка.

Романтизму внешних украшений и всяческой мишуры противопоставляет Довженко огненный романтизм действительности. Гетманским иллюзиям противопоставлен казак Богун, именем которого украшены знамена бесстрашного полка. И сам Щорс и Боженко — как бы в новом воплощении рожденные революцией песенные герои старых казацких преданий.

Щорс находчив, смел, запальчив, но умеет сдержать свою ярость, молод, но мудр. Вера в Ленина ведет его от победы к победе.

Ленинской правдой воодушевлены героические солдаты революции, и они идут вперед через все трудности и испытания. Враг не слаб и не жалок в этом произведении Довженко. Так же, как в «Аэрограде», враг показан в силе своей. Достаточно вспомнить эпизод, когда немецкие офицеры, узнав о свершившейся в Германии революции, кончают с собой, не выходя из рядов и не размыкая строя.

Удивительно сочетается в картине патетический материал боев и материал быта. Эпизоды решены со снайперской точностью.

Например, бесстрашный Боженко пытается быть дипломатически выдержанным в знаменитом разговоре с буржуазией в театре. И ведет он этот разговор в самом жанровом, бытовом тоне. Тем самым, однако, патетический смысл этой сцены не снижается.

И когда Боженко спрашивает, показывая на пулемет, выведенный им на веревочке, как собачонка на поводке: «Что это?»— ответом служит гробовое молчание зала. В этой несколько комической фигуре в калошах и шубе есть какая-то непреодолимая сила, и в вопросе, заданном нежно и даже ласково, страшная угроза для всех собравшихся сюда. «Пулемет,— сам себе отвечает Боженко.— А кто его выдумал? Вы. По чьей вине в братоубийственной войне погибли...» и так далее. Гнев его патетичен. Вот на таких контрастных сочетаниях строит Довженко эпизод за эпизодом.

Та же удивительная смесь патетики боя и обыденности быта в одной из самых впечатляющих сцен фильма — сцене с письмом Щорса жене. Право же, только Довженко мог себе позволить именно так рассказать о любви Щорса, о тоске Щорса. Измученный боями, едва передвигающий ноги, стоит он под краном умывальника. На голову Щорсу течет струя воды. Он едва переводит дыхание от усталости. И вот именно в эту минуту, именно такой он кажется нам особенно прекрасным и любовь его к жене особенно нежной. «Худой, больной, бессонный и бесстрашный, без минуты покоя, без жены, мальчик с бородой для широких буйных масс...».

А не такая ли любовь, верная, пронизывающая душу, подлинная, горячая, нежная любовь, звучит в великом плаче Боженко по поводу смерти его жены? А не такая ли любовь раскрыта Довженко в великолепном эпизоде свадьбы, который, конечно же, должен быть тоже отнесен к кинофольклору революции?

Четыре пароконки с колокольчиками на дугах, с рушниками, привязанными к оглоблям саней, четверо саней, переполненных пирующим народом, искали выхода, летя прямо мимо пулемета на площадь.

Пели бабы:

Ой коні, коні ведмеді,
Чи надієтесь на силу.
Чи довезете дружину...

— Годи вам воевать,— кричала веселая молодица.— Повбиваетесь, дивчата зачахнуть!

— Не вычахнуть. Готуйте подушки!— кричали богунцы.

— Трубка ноль семь!— приказал командир батареи Петро Чиж.

Обоз остановился.

И разъясняя весь смысл гражданской нашей войны, говорит Чиж на свадьбе невесте:

За что кровь проливаем? За любовь! За уважение! Товарищи, жениться нужно по любви, а не крутить дивчат попом да приданым.

Товарищи, поверьте мне, и тогда жизнь будет прекрасна, от ей же богу, правда.

И так сумел Довженко сочетать кадры благообразного свадебного пира с этой бурной стихией, ворвавшейся в обыденный мир, что никакого сомнения не вызывает поступок невесты, когда она вдруг бросает «нейтрального» жениха, а может быть, и мужа. «Не жинка я тебе,— говорит она,— ты никакой. Ни холодный, ни горячий. Шел бы ты хоть к гетману, ничтожный человек». И как чашу, полную хмельного вина, приносит она свою любовь богунскому командиру Чижу. Любовь на жизнь и на смерть.

Ради будущего льется кровь, мечутся раненые кони, стонут измученные люди, но будущее... каким ярким светом озаряет оно настоящее!

Довженко вводит свои картины в боевой строй, в борьбу за лучшее в человеке и за лучшее для человека.

Вот почему он часто сам сливается, особенно в первых картинах, с героями своих фильмов, а в поздних фильмах своих вместе с ними воюет и ратует. Не поэтому ли так высоки его требования к актерам, художникам и к самому себе? Он считает, что художники репрезенти-

руют народ перед миром и они не вольны быть какими угодно.

Вот что он говорил о том, какого надо брать актера для роли деда в «Земле».

Ростом артист должен быть не высок, но и не низок, широкий в плечах, сероглазый, с высоким ясным лбом... И чтоб умел этот артист орудовать косой, вилами, цепом или построить хату... Чтоб не боялся ни дождя, ни снега... Чтоб умел разговаривать любезно не только с простыми людьми и начальством, но и с конем, телятами, с солнцем на небе и с травами на земле. Тогда это будет вылитый дед. Если же не посчастливится найти... такого артиста и представлять деда будет подержанный пьянчужка или хвастун, попавший по причине общей ситуации под награждение и сразу же задравший по этому поводу нос, если будет это артист, для которого мир существует постольку, поскольку он вращается вокруг его лицедейской особы—тогда не пеняйте на покойника — виновато искусство.

Я прервал этой вставкой об актере еще не законченный разговор о «Щорсе» потому, что сейчас я обращаюсь к сцене, которая мне кажется вершиной философских поисков кинематографа и самобытности довженковского письма.

Это сцена Щорса с бойцами, сцена их мечты. Она предваряется серьезным указанием Довженко:

Не надо обыденных слов, бытовых телодвижений, правдоподобных подробностей. Уберите все пятаки медных правд. Оставьте только чистое золото правды. Не отпускайте их в быт. Нет быта! Есть гражданская война. Есть победа и отдых между битвами.

Товарищи артисты, есть победа, и вы ее героические выполнители...

В нашей жизни эти слова имеют, по-моему, величайшее значение. Я люблю бытовые детали на экране. Довженко сам с великим уважением относился к чудесному искусству итальянского кино. И все же без понимания того, что мы в пути, что вся жизнь наша — борьба, устремленная в будущее, искусство не осмыслит весь пафос нашего времени.

Война обрушилась на мир нежданно, хотя все мы, конечно, ждали ее неминуемого часа. Довженко и Солнцева еще в 1939 году сняли документальную картину об освобождении Западной Украины. В дни Великой Отечественной войны они вернулись к работе на хронике. Они шли по фронтам, они видели воочию и ужасы войны, и патетику ее, и величие борцов за отчизну.

Я недавно еще раз пересмотрел их документальные картины. Они впечатляют так же, как художественные произведения Довженко. Вместе с Солнцевой он сумел раскрыть в горячих кадрах фронтовой хроники скрытые на первый взгляд панорамами боев родные человеческие лица. Те же приемы режиссера-художника, которые я пытался проследить в его художественных произведениях, свойственны и его хроникальным картинам. Довженко сам горел в огне пламенных лет, и он возвысился до обобщений, свойственных величайшим поэтам. Я знал хорошо Александра Довженко, его сердце было подорвано ви́дением мук, горечью бед человеческих, заливавших землю. В такой же мере, в какой он любил людей, утверждающих счастье, он всей силой ненависти своей, яростной и безудержной, ненавидел фашистских извергов.

В одной из хроник у него есть потрясающая монтажная фраза. Улыбающиеся фашистские молодцы, печатающие шаг, и искаженные ужасом лица жертв их изуверства. Ребенок, вынесенный матерью из подземелья, белеющий голеньким тельцем на фоне нависшего чудовищно тяжелого, свинцового неба, символизирует, однако, победоносность человеческой жизни, несмотря на наступающую смерть.

«Горел и я тогда в этом огне,— пишет Довженко,— погибал всеми смертями человеческими. Звериными, растительными. Пылал, как дерево или церковь, качался на виселицах, разметался в прах и дым от катастрофических взрывов».

Именно так говорит Орлюк, именно об этом «Повесть пламенных лет», именно об этом был написан сценарий «Украина в огне».

Настали долгожданные дни победы, дни мира... В это время я часто встречался с Александром Петровичем. Он никогда не думал только о кинематографе. Он был по самой сути своей государственным деятелем большого масштаба. Он думал о том, как перестроить Киев, изучал вопросы космических полетов. Он хотел написать сценарий о том, как растапливают снега Гренландии и возвращают острову его подлинное название «Зеленой страны». Он напряженно рабо-

тал в редакции сценарной студии, помогая кинодраматургам советом и критикой.

Плодоносил посаженный им на «Мосфильме» яблоневый сад. Как некогда Щорс, мечтавший всю землю превратить в сад, как садовод Мичурин, мечтавший о цветущей планете, так и Довженко мечтал о великих работах по озеленению безводных пространств и утеплению душ человеческих.

Нельзя не выразить громадного сожаления по поводу того, что ряд замечательных замыслов Довженко остался втуне. Задуманная им великолепная трагикомедия «Царь» не осуществлена. Начатая им картина «Прощай, Америка!» была, по сути дела, ему недостаточно близкой и вряд ли он стремился завершить ее. Но сценарий «Открытие Антарктиды», который я считаю превосходным, еще ждет воплощения.

Именно в эти годы Довженко много раз говорил со мной об атомном веке. Он подчеркивал, что построение коммунизма несет спасение человечеству.

Довженко мыслил категориями мирового порядка. Кинематограф он воспринимал как величайшее искусство современности и стремился к его постоянному обновлению. И так же, как некогда он тосковал по звуку, теперь он направил свое внимание на цвет, понимая, что не раскрашенный мир должен предстать в кино перед глазами зрителей и что цвет является одним из неоценимых художественных компонентов для раскрытия атмосферы действия и психологии людей. Как он говорил, «клавиатура монтажа расширяется». Широкий экран обещал новые возможности. Довженко увлекали идеи варьирующегося экрана. И каких бы областей кино ни коснулся, он проявлял себя как новатор. Он мечтал, например, создать триптих — монтаж тройного действия на широком экране.

Последнее десятилетие своей жизни Довженко часто бывал у меня дома. Молодежь, которая собиралась у нас, с огромным вниманием и интересом слушала этого замечательного рассказчика. Судьбы молодежи всегда волновали его. Мне приходилось вместе с ним бывать на заседаниях Государственной экзаменационной комиссии во ВГИКе. Я слышал его напутственные речи молодым художникам. Они звали к творческому подвигу, к непрестанным поискам и веселой работе.

Сам Довженко не оставлял для себя ни минуты покоя. Он иногда даже сетовал на все еще малую, по его мнению, загрузку. Сердце иногда давало себя знать. Иногда он нервничал; право же, основания бывали, что и говорить. Чем крупней человек, тем чаще любая царапина идет по крупному нерву. И все же он до самой последней минуты не бросал боевого пера, не выходил из рабочей комнаты своей группы.

И мне хотелось сказать обо всем этом, прежде чем коснуться его последней режиссерской работы «Мичурин».

«Мичурин»— значительная победа не только режиссера, но и драматурга Довженко. Он решал эту тему для кино и для театра. Я видел пьесу с Черкасовым в роли Мичурина. Она называлась «Жизнь в цвету», как, впрочем, раньше назывался и сценарий.

Черкасов — Мичурин и Толубеев — Терентий... Это был воистину концертный дуэт. Черкасов играл Мичурина с удивительным мастерством: огромный интеллектуальный мир этого человека он доносил до зрителя полностью. В ряде случаев он выходил вперед к рампе. Он общался впрямую со зрителями, с глазу на глаз. И зритель как бы проникал в самые тайники души гениального мастера садов.

Что касается фильма, то я его видел в двух редакциях. Вторая полнее, точнее рассказывает о судьбе научных открытий Мичурина, о важных биологических спорах, но она, оставаясь прекрасной, лишилась в какой-то степени эмоциональной силы, которой обладал первый вариант картины.

Мичурин в фильме Довженко — могучий и сложный характер. Это композитор природы. Это ваятель новых форм, художник и страстотерпец. Он колюч, он суров, нетерпелив и несправедлив порой. Но, боже мой, до чего прекрасен он в сути своей, в его человеколюбивом труде и, по существу, великой доброте. Показывая жесткость и беспощадность своего героя, Довженко недаром пишет на его надгробной плите —«Доброму человеку».

В картине природа — один из важнейших действующих факторов. Природа и дед. Здесь все тот же дед является в виде Терентия. Если в «Земле» Григорий, дедов дружок, просил подать знак, где окажется дед — в раю или в пекле, на что собравшийся в последнее чумакование дед отвечал обещанием обязательно известить о себе присниться или привидеться как-нибудь (как пишет

Довженко, «соображая несложные возможности своего дальнейшего общения»), то здесь Терентий, поверив после проклятия попа в бесовскую сущность Мичурина, тем не менее говорит ему: «Я решил, уж ежели страдать, так с вами до конца, пожалуйста. Живут же люди в аду. Не все ведь праведники...»

И умирал Терентий потом так же, как дед,— лежа в тени цветущего плодоносящего дерева, заговорив впервые на «ты» с Мичуриным. Он прощался, и Мичурин благоговейно склонил голову перед великим тружеником Терентием.

Уходили люди от Мичурина, когда-то ушла, сгорела безропотно, не выдержав ни трудов жизни, ни проклятия попа, его жена, потом Терентий, а раньше погибли сотни, тысячи, миллионы на войне. Придут ли новые? Они пришли. Со всей безграничной земли нашей. Однако Довженко не дает умилиться Мичурину. Вот как Мичурин встречает пришедшую к нему на практику студенческую молодежь:

«Студенты, говорите? А почему я не вижу в их глазах восторга, радости, жадности познания? Почему они сразу расселись, как пошлые дачники? Или они не знают, что вы их привезли в единственный в мире сад, к которому обращены взоры всех передовых ученых?»

Да, он мог гордиться своим садом, потому что в деревьях и цветах этого сада текла кровь самого Мичурина. Он воспитывал своих детей — деревья, цветы, рожденные им новые гибриды — сурово. Потрясает сцена, когда в ночь смерти Ленина, в лютые морозы этой зимы он приказал не утеплять деревья, не укутывать, не обогревать: «Стойкие выдержат. Это ленинский призыв природы, призыв стойких». И деревья выжили, Мичурин сам выжил, это был морозоустойчивый характер. Когда белогвардейские части мамонтовских бандитов, проходя мимо Козлова, хотели ворваться в сад, Мичурин встал перед ними посередь дороги, предпочитая смерть гибели сада. «Его тощая грудь ходила ходуном, взбудораженные бронхитные петушки пищали в груди нестройным хором, и пламенный взор метал искры благородного торжествующего гнева. Казалось, он крикнет: «За мной! Музыка! Огонь!»

Очень ярок образ попа Христофора. Проклиная Мичурина и ненавидя его, он, бездарный отщепенец науки, мещанин от духа святого, за одну крупицу признания его Мичуриным бог весть что отдал бы!

Вместе с тенями прошлого уходит поп. Как тень исчезает с путей истории царь Николай, дважды осмеянный Довженко. В «Арсенале» — знаменитой надписью в дневнике: «Убил ворону», смонтированной с беспредельным горем в стране и с космическими грозами над миром. И теперь в «Мичурине». Собственно, с царя начинается весь фильм. «В Козлове — ученый,— удивляется царь.— Вот не ожидал! Хм! Все это очень неприятно...»

Другая эпоха — Михаил Иванович Калинин у Мичурина. Два старика. Два сына народа. Два вершителя судеб своей нации. Вот амплитуда, вот размах исторического маятника в этой картине. От города Козлова до города Мичуринска. От нищеты и тоски провинциального часового мастера, любителя-садовода до великого дирижера природы, который так и показан дирижирующим майским цветением садов.

Не вернуть весны своей юности глубокому старику Мичурину. Не вернуть вороных ее коней, умчавшихся в прошлое, даже находясь на пьедестале славы и в расцвете умственных сил.

Но для меня Мичурин остается навсегда этим всевластным устроителем земли. Сквозь белое цветение яблонь вижу я черты этого бессмертного садовода, но, пожалуй, это не черты Мичурина видятся мне, это не он взмахнул своей рукой под чудесную музыку Шостаковича, заставляя покорно кружиться деревья своих садов. Это не его снял Косматов властелином земли. Это сам Довженко смотрит на меня, и я слышу его чуть-чуть распевный голос, едва уловимый украинский акцент его плавной русской речи. До меня доходит тепло его сердца, голос его звучит в интонациях многих актеров, вызванных им к жизни в кино. И все оттенки красок в его первой, чудесно решенной по цвету картине хранят для меня и белизну его волос, и матовый загар его лица, и чудесную глубину его глаз.

Я думаю, что требуется большая, многогранная работа по изучению наследия этого великого нашего современника. Пожалуй, можно было бы более тщательно проанализировать монтажные приемы боев в «Щорсе» и свадьбы в этой же картине. Можно было бы, пожалуй, даже математически вымерить соотношение нарастающих ритмов от медлительно эпической «Земли» до стремительных решений некоторых сцен в «Арсенале». Можно

было бы в каждом эпизоде проанализировать и ракурсы, и тональные сочетания, и монтаж по крупности планов, и монтаж по направленности действенных ударов.

Я старался избежать в этих заметках подробного специального рассказа о ремесле. Мне хотелось набросать в меру сил только эскиз творческого портрета Довженко.

Языком кинематографа Довженко сумел создать новый, поражающий, грандиозный по своим масштабам и совершенный по форме эпос.

Люди, герои фильмов Довженко, раскрыты во всей их исторической значительности. Биографии их уходят в глубь веков. Пожалуй, ни в какой кинематографии, как советской, так и в мировой, мы не находим равных по силе примеров связи времен.

Устремленный ввысь, в будущее, предчувствующий величие эры коммунизма, он был патетичен, как все поднявшиеся на вершину пирамиды времени.

Но патетика Довженко прорезалась самым улыбчивым, пристальным вглядыванием в обыденное, повседневное.

Довженко — человек земли, но он, безмерно чтящий труд, воспел не только ее плодородие и красоту ее пейзажей. Он воспел дела человеческие, украшающие землю, с могучей силой строителя-коммуниста.

Прекрасны поля и прекрасны панорамы днепровских гидростроек, прекрасно пашут и косят люди, но не менее прекрасен бульдозер в «Поэме о море», который сметает ветхие хатенки, превращая их в пыль, а за клубами ее уже видны контуры величественных будущих городов и белогривые волны моря, созданного руками человеческими.

Довженко был оптимистом, певцом юности и вечно живой природы. Казалось, он понимал язык зверей и птиц. Недаром в его «Поэме о море» голодные, измученные люди не смеют, не могут убить пригретых ими диких гусей, и в безбрежное небо выпускают они окрепших птиц на вольную волю.

Не так ли в стихотворении Пушкина сказано:

И внял я неба содроганье,
И горний ангелов полет,
И гад морских подводный ход,
И дольней лозы прозябанье,

Довженко умер на ходу. Много незавершенных работ, много невоплощенных мыслей. Гигант искусства, он с каждым годом будет возвышаться все больше и больше над пределами своего времени. Я уверен, огромное влияние Довженко в кино и в литературе с каждым днем будет чувствоваться все больше и больше. Его идеи в искусстве, его теоретические взгляды будут воодушевлять все новых и новых мастеров кино, писателей и поэтов.

Мне кажется, например, что большая удача «Судьбы человека» Бондарчука определяется прекрасно связанной воедино шолоховской прозой с поэтикой кинематографического решения, близкой к поэтике Довженко.

В дни, когда определяются трассы полетов Земля — космос, мы вспоминаем Александра Петровича Довженко, как одного из тех, чья энергия духа также участвовала в этом всемирно-историческом броске современного нам человека, идущего в коммунизм.

Л. Трахтенберг

Заметки о музыке кино

Музыкальная композиция каждого фильма в отдельности и общие проблемы музыки кино требуют разбора и обсуждений, так же как и другие художественные компоненты киноискусства.

Кому же, как не нашим кинокритикам, заниматься этими вопросами, но они упорно отмалчиваются, как будто музыка в звуковом кинематографе не является фактором художественного достоинства.

О музыке наших картин мы гораздо больше читаем в зарубежной прессе, чем в статьях своих авторов. Впрочем, наша критика не очень щедра на конкретные высказывания и по другим компонентам многогранного киноискусства, в частности даже по изобразительному решению фильмов.

Глубокие исследования о музыке в кино, так же как подробный разбор музыкальных решений отдельного фильма, все еще остаются на совести наших музыковедов и кинокритиков.

Но есть вопросы, которые очень назрели. Например, некоторые специфические особенности звучания музыки в кино. Мы хотим их коснуться, поскольку они влияют не только на весь звуковой строй картины, а и на общий художественный уровень фильма.

Наши соображения не относятся к музыкальным фильмам, которые требуют особого подхода в вопросах их звукового построения.

●

Сцена казни моряков в фильме «Мы из Кронштадта» содержит очень мало звуков: вскрик чайки, несколько коротких фраз в два-три слова, всплеск моря, принявшего в свою пучину моряка, да стон гитары, брошенной с обрыва; остальное в фонограмме — безмолвие, паузы.

Оставляет ли эта сцена впечатление затянутости, ощущение пустоты?

Нет. Этого нет ни в изображении, ни в звуке. Паузы здесь не случайны, они рассчитаны на усиление драматизма, помимо того, они оттеняют звуковые акценты, придают им еще большую значимость.

Не понадобилось «спасать» музыкой эту сцену: идейная и эмоциональная сила ее, как и всего фильма, предугадана точным расчетом художественных средств киноискусства — зрительных и звуковых.

К сожалению, так бывает не всегда: то из-за сценарных просчетов, то по обстоятельствам постановочного порядка музыку, помимо драматического назначения, используют как вспомогательное средство, чтобы завуалировать рыхлость и затянутость действия, заполнить образовавшиеся паузы, сгладить шероховатость монтажа, прикрыть другие дефекты.

И тогда музыки в фильме становится много...

Длительное звучание музыки в кино утомляет зрителей и в конце концов притупляет внимание к ней в тех местах картины, где музыка несет необходимый драматургический смысл.

Иллюстрируя большое количество кадров, композитор наносит ущерб своей же работе в тех эпизодах, где музыке определена уже не вспомогательная, а смысловая роль.

Чрезмерное обилие музыки скорее признак скудости в творчестве авторов кинопостановки, нежели мастерства и фантазии.

●

Музыка наших кинофильмов, как правило, использует только симфонический жанр. Исключение составляют единичные картины. Каким бы ни был фильм — большим или малым, — великую тему он поднимает или тему меньшую — для него пишут симфоническую музыку.

Некоторые считают, будто масштабные фильмы требуют музыкального решения только в большой, симфонической форме.

Верно ли это?

Тема «Мы из Кронштадта» — величественна, однако авторы применили здесь скромные музыкаль-

ные средства. Вспомним эпизод боя, где музыка решена в исполнении небольшого состава медных инструментов. Оркестр в бою тает, и вот звучит уже только одна оставшаяся в живых труба... Но сколько драматизма в этом звучании!

Правда, эпизод и построен на участии оркестра в действии. Что же, это еще больше подтверждает возможности кинематографа в разностороннем использовании музыки.

В кинокартине «Судьба человека» музыка особенно эффектна в таких эпизодах, как «Видения», «Перед побегом», «Проходы Андрея Соколова ночью по лагерю». В одном случае мы слышим небольшой ансамбль — контрабасы, малый барабан, челеста; в другом — фагот и контрабасы, а в третьем звучит одна только виолончель.

Присмотритесь, вслушайтесь, и вы убедитесь, что звучание инструментов соло и небольших ансамблей создает на редкость органическое сочетание музыки с киноизображением.

Попробуйте представить себе кадры фильма «Под крышами Парижа» без звуков аккордеона.

В фильме «Полицейские и воры» музыка исполняется небольшим оркестром. Но какую яркую характеристику образов дает эта музыка, разработанная в различных вариациях своей темы.

А как образна и эмоциональна электронная музыка в кинокартине «Последний дюйм».

Можно было бы привести еще примеры (к сожалению, редкие в наших картинах), когда музыка, исполненная только на гитаре или рояле, мандолине или небольшим инструментальным ансамблем, достигает в фильме исключительной силы.

Хорошо известно, что глубина идейно-художественного проникновения и яркость формы определяют успех музыкального решения кинокартины, но отнюдь не масштабы исполнительских средств.

Что же, мы против симфонической музыки в кино?

Конечно, нет.

Но и симфонические оркестры бывают разные: это может быть тройной состав, численностью в 71 человек или малый, состоящий из 32 музыкантов.

Почему же у нас, как правило, привлекается максимальный состав? Ведь громоздкий для записи оркестр не дает фонограмме прозрачных звучаний, что прежде всего отражается на самом качестве музыки в фильме, а, кроме того, затрудняет и даже делает невозможным сочетание ее с другими звуковыми компонентами картины.

Опыты по определению оптимальных оркестровых составов для звукозаписи проводились и у нас и за рубежом уже давно, и было доказано, что наилучшие результаты при записи симфонической музыки для кинофильмов дают малые составы.

Никто не может отнять у автора права решать, в каком музыкальном жанре излагать свое произведение, но мы напоминаем здесь об использовании для кино солирующих, электронных и оригинальных инструментов, малых и смешанных оркестров, имея в виду, что применение разнообразных исполнительских средств расширяет возможности для создания слухо-зрительного единства кинокадра, позволяет разнообразить фактуры звучаний, придавать музыкальным образам яркие звуковые колориты и эффектно сочетать музыку с диалогом и шумами.

●

Вопрос сосуществования диалога и музыки в одном кадре постоянно нас беспокоит. Во многих случаях музыка, маскируя диалог, отражается на его разборчивости.

Чтобы этого избежать, уровень музыки при перезаписи понижается настолько, что слышными остаются только наиболее мощные инструменты оркестра, звучание же многих групп вовсе пропадает: оказываются напрасными усилия композитора, исполнителей, дирижера, звукооператора.

Иногда, чтобы не «обидеть» композитора, режиссер в ущерб диалогу настаивает на воспроизведении музыки с полной громкостью. Добрые отношения сохраняются, но расплачиваются за это зрители, лишенные возможности разобрать текст диалога, да звукооператор, на долю которого выпадает много неприятностей по этой причине.

Сам по себе диалог является настолько важным смысловым — идейным и художественным — элементом, что нужно очень бережно к нему относиться и внимательно подходить к сочетаниям его с другими звуковыми компонентами, в том числе и с музыкой. Не лучше ли при ее сочинении учитывать совмещение музыки с диалогом. Ведь не только уровень звучания музыки, но ее регистры, инструментовка, модуляции должны органично «уживаться» с голосами действующих лиц.

Механический поворот микшера не дает равноценного результата.

●

Часто музыка в фильмах пересказывает то, что уже с исчерпывающей ясностью выражено в кадре пластическими средствами и диалогом.

Обычно такая музыка, если она тематически уместна, может быть исполнена и на радио, и в концертных залах по партитурам, написанным для кино.

Но если музыка, проникая в идею фильма, не повторяет того, что зритель видит на экране, а углубляет смысл кинокадра, расширяет его рамки,

раскрывая недоступные для пластических средств стороны образов и явлений, то такая музыка становится неотделимой от киноленты.

Вполне вероятно, что такая музыка может оказаться и непонятной при самостоятельном (без изображения) прослушивании фонограммы, а для концертного исполнения просто невозможной. Ведь С. Прокофьев, прежде чем выпустить кантату «Александр Невский», коренным образом переработал партитуру, написанную им для фильма, иначе исполнять ее в концертах было немыслимо.

Если композитор стремится своей музыкой не проиллюстрировать, а развить, углубить мысль кинопроизведения,— он всегда будет искать в музыке новые, наиболее выразительные для кино формы.

Было бы неверным считать, что для создания оригинальной киномузыки достаточно лишь таланта и желания композитора. Нет, для этого нужно еще, чтобы сам фильм был построен кинематографически. Если картина представляет собой спектакль на экране (а это нередкое явление), если она не решена методами и приемами киноискусства, вряд ли можно в ней ждать и от музыки оригинальных кинематографических решений.

Звуковой кинематограф представляет большие возможности для разнообразных творческих решений в музыке.

Прокофьев писал, что кино «дает целое поприще для «перевернутой» оркестровки, немыслимой в пьесах для симфонического исполнения».

Он сам широко пользовался этим.

Применение различных средств и возможностей звукозаписи обогащает музыкальный и весь звуковой строй кинокартины, придает ему рельефность, остроту, тембральный колорит.

Но часто ли мы пользуемся этими средствами?

Вспоминают ли о них авторы фильма в процессе его постановочной разработки?

Возникает ли об этом разговор между режиссером, композитором, звукооператором в период проектирования будущей кинокартины?

К сожалению, редко...

А это — немаловажное условие для формирования ярких и оригинальных решений в музыке для кино.

И. Васильков

Логика и поэзия

(О КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИХ СРЕДСТВАХ ПОПУЛЯРИЗАЦИИ НАУЧНЫХ ЗНАНИЙ)

Автору этой статьи уже не раз приходилось доказывать, что понятие «научно-популярный фильм» не равнозначно понятию жанра в киноискусстве. Пользуясь случаем, предоставленным мне журналом «Искусство кино», я попытаюсь разобраться в многообразии форм научной кинопопуляризации, которые подарила нам творческая практика за последнее десятилетие.

Научное кино, родившееся на заре мировой кинематографии, вначале ограничивало свои функции документальной фиксацией различных явлений, происходящих в окружающем нас мире. Затем по мере усложнения задач произошла дифференциация научных фильмов на научно-исследовательские (включая научную документацию), учебные (включая инструктивные) и научно-популярные. Подобная классификация научных фильмов, разработанная в нашей стране (см. статью А. Згуриди и Б. Альтшулера, «Искусство кино», 1958, № 8), принята в данное время в большинстве стран мира.

Но если фильмы научно-исследовательские и учебные имеют совершенно ясные признаки, определяемые утилитарными задачами, стоящими перед ними, то фильмы научно-популярные представляют собой крайне сложную группу. Границы этой группы долгое время вызывали оживленные дискуссии. Достаточно напомнить многолетний спор между деятелями научного кино различных стран о том, можно ли относить к научно-популярным фильмам, произведения, созданные на материале изобразительного искусства, архитектуры, фильмы-путешествия, видовые и т. д.

Сложность вопроса потребовала провести специальное исследование. В результате просмотра и сопоставления сотен фильмов, созданных в разное время и в различных странах, стало ясно, что и з о б р а з и т е л ь н ы е   с р е д с т в а кинематографа (научная документация, исследовательская съемка, научная реконструкция, иконография или инсценировка) сами по себе не могут служить критерием для определения признаков научно-популярного фильма. То же самое можно сказать и об отдельно взятом п р е д м е т е фильма (биология, химия, медицина техника), так как любая из наук может дать материал для создания различных фильмов: документально-хроникального, учебного, инструктивного, научно-популярного. Лишь ф у н к ц и я фильма, его назначение, или, иначе говоря, задача, которую ставят перед собой автор и режиссер, определяют его характер.

Таким образом, совершенно очевидно, что научно-популярным фильмом может быть названо такое произведение кинематографии, предметом которого является наука, а основной функцией (задачей) популяризация научных знаний. Эта формула была принята XIII конгрессом Международной ассоциации научного кино и сблизила точки зрения деятелей научного кино различных стран. И если пользоваться таким определением, то окажется, что многие из фильмов, посвященных искусству, действительно нельзя отнести к научно-популярным. Научно-популярными могут быть названы лишь те фильмы по искусству, которые популяризируют знания в области искусствоведения. Аналогичное положение и с фильмами-путешествиями. Они будут научно-популярными только в том случае, когда сюжет путешествия в них используется для популяризации знаний в области одной или нескольких наук (географии, ботаники, зоологии, геологии, геоморфологии и т. д.).

Если определение предмета и функции научно-популярного фильма помогло установить границы такого вида фильмов, то оно оставило открытым вопрос о типах и жанрах фильмов внутри этого вида. Между тем именно законы жанра, избранного автором, помогают ему найти соответствующую содержанию композицию будущего кинематографического произведения, его монтажный ритм, правильно отобрать

В порядке обсуждения.

материал, определить количество частей и их связь между собой.

Во многих странах в сферу деятельности научно-популярной кинематографии входят не только собственно научно-популярные, но и близкие к ним по задачам фильмы. Все они могут быть разделены на следующие группы:

а) фильмы, популяризирующие научные и технические знания, историю наук, достижения современной науки и техники (в области точных, технических, естественных и гуманитарных наук);

б) фильмы производственные (информационные) — о новой технике и опыте производства в промышленности и сельском хозяйстве;

в) фильмы по эстетическому воспитанию (история материальной культуры, изобразительное искусство, теория и история музыки, театра и литературы);

г) фильмы видовые, спортивные и фильмы-путешествия;

д) научно-популярные фильмы для детей.

Каждая группа фильмов в свою очередь подразделяется на фильмы различных типов и жанров, свойственных этой группе. Исходя из принятого определения предмета и функции научно-популярного фильма, мы будем в дальнейшем иметь в виду лишь собственно научно-популярные фильмы, входящие в первую группу.

При этом мы заранее отказываемся от попытки рассматривать научно-популярные фильмы по тематическому признаку. Часто встречающееся деление фильмов на «технические», «сельскохозяйственные», «ветеринарные», «санитарно-просветительные» и т. д. абсолютно ни о чем не говорит, кроме указания на предмет фильма. А поскольку предмет фильма не определяет его характера, такое деление не поможет установить, к какому типу тот или иной фильм относится, каковы его жанровые признаки.

Ключ к ответу на этот вопрос, думается нам, скрыт в средствах популяризации. Если задача, стоящая перед фильмом и решаемая его авторами, помогает отличить научно-популярный фильм от кинопроизведений любого другого вида, то анализ средств, использованных авторами для популяризации науки, поможет классифицировать научно-популярные фильмы по типам и жанрам.

Средства популяризации научных знаний в кино различны. Они могут быть дидактическими, могут быть художественно-образными.

Фильмы, принадлежащие к первому и второму типу, во многом сходны. У них общие предмет (наука) и функция (популяризация научных знаний), они используют одни и те же изобразительные приемы кинематографии.

И все же фильмы первого типа коренным образом отличаются от фильмов второго типа. Отличие это прежде всего в отношении автора и режиссера к предмету популяризации. Воспринимая явления реальной жизни, процессы, происходящие в окружающем нас мире, человек может рассказывать о них либо через систему логических понятий, либо через систему художественных образов.

Ученые, даже в популярных своих книгах, обычно рассказывают о науке на ее собственном языке. Они стремятся дать читателю представление о предмете путем логических умозаключений, и логика в данном случае — тот краеугольный камень, который определяет объем, архитектонику и соотношение отдельных частей популярного произведения. И если при этом автор преодолеет сухость изложения, положение не изменится. Ведь метафоричность, образность языка не делает произведение в целом художественным, а лектора не превращает в художника.

Популяризация же науки художественными средствами предполагает, что автор на первой стадии также мыслит логическими категориями и проделывает нередко большую исследовательскую работу. Но результат этой работы художник выражает в художественных образах. В любом научном открытии его прежде всего интересует поэзия мысли, поэзия научного подвига. Поэтому именно авторское отношение к предмету популяризации и определяет особенности того или иного научно-художественного произведения, будь то в литературе или в кино.

Таким образом, жанровые признаки, если под жанром иметь в виду особую разновидность художественной формы, следует искать лишь в фильмах второго типа. Но это вовсе не значит, что фильмы первого типа одинаковы. Ведь именно фильмам, популяризирующим науку дидактическими средствами, принадлежит право первородства в научно-популярном кино. Это наиболее распространенный и устоявшийся тип фильмов, что и дало основание некоторым киноведам относить понятие «научно-популярный» только к таким кинопроизведениям.

Фильмы первого типа можно объединить в несколько групп по признаку структурного, композиционного и стилевого единства, а фильмы второго типа — по общности жанровых признаков. А поскольку понятие жанра всегда условно, мы, для удобства и не боясь погрешить против теории, считаем возможным разновидности фильмов первой группы также называть жанрами.

К типу фильмов, популяризирующих науку дидактическими средствами и долгое время почти безраздельно господствовавших в сфере кинопопуляризации, относятся: научно-популярные кинолекции, научно-популярные и научно-публицистические киноочерки, научно-популярные киномонографии.

Кинолекции отличаются строгой логичностью, подсказывающей последовательность расположения материала, ясной очерченностью темы и ее локальностью. Есть немало примеров кинолекций, стройных по форме, глубоких и ясных по содержанию, выразительных в кинематографическом смысле: «Повесть о жизни растений» (СССР, 1947), «Циркуляция крови» (США, 1958), «Солнечная лаборатория» (Чехословакия, 1959), «Жизнь минералов» (Чехословакия, 1959), «Свет и жизнь» (СССР, 1958). Форму кинолекций имеют также фильмы о происхождении и развитии жизни на Земле (СССР, 1953—1957) и многие другие.

Особенность кинолекции в том, что их доказательность основана на зрительном ряде, а не на речевом сопровождении, которое в данном случае играет подчиненную роль. Бывают, правда, и такие «кинолекции», где дикторский текст лишь иллюстрируется кинокадрами. Но подобные фильмы, которые можно смотреть с закрытыми глазами, лишь дискредитируют возможности кинематографа, противны его природе и не могут приниматься всерьез.

Господствующее положение, которое в научном кино еще недавно занимали кинолекции, теперь отвоевывают научно-популярные или научно-публицистические киноочерки, отличающиеся описательным характером и строгой достоверностью материала (документальная съемка, иконография, научная реконструкция предметов и явлений, научное киноисследование). Материал очерка всегда привязан к определенному времени и месту действия. Сюжет отсутствует или крайне ослаблен, так как в основе научно-популярного очерка, так же как и в основе кинолекции, лежит логическое построение. В научно-публицистических очерках отчетливо выступает личность автора, передаются его впечатления, размышления, оценка явлений. Это часто придает научно-популярному очерку публицистический характер и сближает его с художественным очерком. Киноочерков, популяризирующих научные знания, очень много, они общеизвестны и едва ли нуждаются в перечислении. Можно назвать лишь несколько выдающихся произведений этого рода: «Формовка металла» (Англия, 1957), «Чешский бетатрон» (Чехословакия, 1958), «Вход воспрещен» (ГДР, 1957), «На страже жизни» (СССР, 1959), географический фильм «Под небом древних пустынь» (СССР, 1958). Ясный по форме и убедительный по содержанию научно-публицистический киноочерк «Излучение и жизнь» (Чехословакия, 1959), показанный недавно в Москве на Неделе чехословацких фильмов, страстно призывает зрителей принять участие в раздумьях автора над судьбами человечества. Чертами публицистичности отмечены научно-популярные фильмы «Земля—Луна» (СССР, 1959), «Атомный флагман» (СССР, 1959), фильм об истории афиши «Искусство на улицах» (Польша, 1958) и другие.

К научно-популярным киномонографиям мы относим полнометражные кинопроизведения, которые несут на себе черты как кинолекции, так и киноочерка. От киноочерка их отличает более глубокое проникновение в материал, имеющее исследовательский характер, а от кинолекции — исчерпывающий охват научной проблемы во времени.

Примером монографических научно-популярных фильмов могут служить: фильм по истории ядерной физики «Тайна вещества» (СССР, 1956), фильм о каменном угле, его естественной истории, разведке, добыче и переработке «Солнечный камень» (СССР, 1955), фильм по истории микробиологии «По следам невидимых врагов» (СССР, 1956).

В связи с широким охватом научной проблемы во времени киномонографии велики по объему и страдают обычно некоторой фрагментарностью. Это делает их трудными для восприятия массовым зрителем. Даже прекрасный образный текст, которым сопровождаются некоторые монографии («Тайна вещества»), не спасает положения. А между тем, если пересмотреть форму почти любой киномонографии и придать ей художественно-образный строй, она не только даст определенную сумму знаний, но и взволнует, заставит гордиться достижениями человеческого разума, внушит любовь к науке и глубокое уважение к ее деятелям.

Так мы подошли к границам научно-популярных фильмов второго типа, популяризирующих науку художественно-образными средствами.

Фильмы этого типа стали появляться сравнительно недавно, но далеко не случайно. Их появление — не результат эстетических устремлений и вкусов отдельных авторов и режиссеров, а ответ на требования самой жизни. Чисто просветительский характер фильмов, популяризирующих науку дидактическими средствами, уже не удовлетворяет аудиторию, обладающую хотя бы средней общеобразовательной подготовкой. Поэтому фильмы, популяризирующие науку художественно-образными средствами, появились прежде всего в странах с высоким общеобразовательным цензом населения.

Фильмы этого типа, с нашей точки зрения, предвещают будущее научно-популярной кинематографии. Их иногда называют научно-художественными. Мы не против этого термина, но лишь с одной оговоркой. Нельзя ставить знак равенства между понятием «научно-художественный фильм» и понятием жанра в киноискусстве. Еще более неправильно называть научно-художественными лишь фильмы, которые решаются актерскими, игровыми средствами.

Понятие «научно-художественный» говорит не о жанровых признаках, а о средствах популяризации науки, которыми пользовались авторы фильма. Следовательно, научно-художественные фильмы могут быть самых различных жанров. Если авторы избрали в качестве средства популяризации науки систему художественных образов, мы будем иметь научно-художественный фильм независимо от того, есть в нем игровые эпизоды или нет, короткий он или длинный, использованы в нем только документальные факты или вымышленные и т. д.

Несмотря на разницу между логическим и художественно-образным строем мышления, есть все же нечто общее, что роднит фильмы, популяризирующие науку дидактическими и художественно-образными средствами. Это общее — в повествовательной форме. Мы проверили это путем анализа многих фильмов. Анализ мы строили индуктивно, начав с жанра киноплаката. Этот пример мы и приведем здесь.

Все знают, что жанр плаката относится к сфере художественного творчества, что плакат характерен предельной краткостью, впечатляющей броскостью образов, условностью изображения и афористичностью текста. Почему бы не использовать все эти средства для популяризации какой-либо локальной научной идеи?

Такая мысль возникала не раз. И каждый раз поборников научно-популярного киноплаката постигала неудача. В тот самый момент, когда авторам удавалось убрать из своего произведения все, что не соответствовало признакам жанра, они с удивлением обнаруживали, что из него исчезло и научное содержание. Задачи популяризации знаний и жанр киноплаката оказались несовместимыми. На это нам могут указать, что ведь киноплакаты все же существуют. Однако исследование показало, что так называемые научно-популярные киноплакаты есть не что иное, как короткие инструктивные и пропагандистские фильмы о правилах поведения пешеходов на улице, о предупреждении пожаров и т. д. Такие фильмы, строго говоря, к жанру собственно киноплаката отнесены быть не могут.

Пример с киноплакатом — один из многих, которые мы привлекли, прежде чем сделать вывод о том, что популяризация научных знаний вне повествовательной формы вообще невозможна. А раз так, то жанровые признаки научно-популярных фильмов второго типа (популяризирующих науку художественно-образными средствами) мы должны по аналогии искать среди повествовательных жанров эпического строя: эпопеи, новеллы, художественного очерка.

Жанр научной киноновеллы позволяет в форме короткого сюжетного повествования рассказать о каком-либо единичном научном явлении, через которое раскрываются общие закономерности развития науки или техники, живой или мертвой природы. В числе произведений, близких к жанру научной киноновеллы, можно назвать фильм о роющей осе аммофиле «Аммофила» (СССР, 1939), фильм «Большой паук» (Франция, 1959), фильм об эволюции творческой мысли изобретателя «Секрет Н. С. Е.» (СССР, 1959).

Широко известны в нашей стране научно-художественные киноочерки. В рамках научно-художественного киноочерка автор может создавать образы, имеющие большую познавательную и эстетическую ценность. Однако сюжет, как и в научно-популярном очерке, присутствует лишь в ослабленном виде.

В качестве классического примера удачных полнометражных научно-художественных киноочерков можно назвать фильмы «Они видят вновь» (СССР, 1948) — о научной деятельности советского ученого хирурга В. Филатова; «В песках Средней Азии» (СССР, 1945) — о флоре и фауне пустыни; «Властители леса» (Бельгия, 1958) — о природе Конго; фильм «В мире безмолвия» (Франция, 1958) — об исследователях морских глубин; фильм «В Тихом океане» (СССР, 1957) — о фауне Тихого океана и другие.

Всеобщее признание получил также научно-художественный киноочерк «За жизнь обреченных» (СССР, 1958). Однако в этом киноочерке, посвященном героическому труду хирургов, есть черты, выводящие его за пределы жанра и сближающие с киноповестью. Это чисто русское определение жанра наиболее точно отвечает признакам ряда значительных и ярких произведений советской научно-популярной кинематографии. Повесть излагает обычно не один только случай или явление, а охватывает ряд событий, составляющих единую линию судьбы того или иного персонажа или развитие того или иного процесса. Для повести характерны простота композиции, ровный темп повествования, более или менее равномерное распределение сюжетного напряжения.

Фильмы этого жанра общеизвестны. Это фильм о горном козле-козероге «Звериной тропой» (СССР, 1947), фильм о приключениях лисенка и биологии лисиц «Закон великой любви» (СССР, 1944), фильм о жизни речных бобров «Лесная быль» (СССР). Приведенные примеры не означают, конечно, что персонажами научно-художественной киноповести могут быть только животные. Фильм «Миклухо-Маклай» (СССР, 1946), посвященный достижениям антропологии, также является типичной научной киноповестью, решенной актерскими игровыми средствами. В фильме присутствует сам Миклухо-Маклай, роль которого исполняет актер. Однако это не биографический фильм, а фильм, популяризи-

рующий научные знания художественно-образными средствами. Данный пример лишний раз свидетельствует о многообразии средств популяризации, которые позволяет использовать жанр научной киноповести.

В связи с этим хотелось бы указать на жанр н а у ч н о й к и н о э п о п е и, как на одну из возможных форм художественно-образной популяризации. Этот жанр рождается из научно-популярной киномонографии, так же как научная киноновелла возникает из научно-популярного киноочерка. Однако примеров научных киноэпопей достаточно удачных, чтобы их приводить здесь, пока нет. Остается только ожидать их появления.

Иногда пользуются такими понятиями, как «исторический киноочерк», «географическая киноновелла», «биологическая киноповесть» и т. д. Но такое деление кинопроизведений, популяризирующих науку, имеющее, видимо, практическое значение, указывает лишь на предмет фильмов и не вносит ничего нового в понятие их жанровых особенностей. Киноочерк и киноповесть остаются очерком и повестью независимо от того, что́ они популяризируют — биологию или географию.

Страдает неопределенностью в смысле жанровой классификации и понятие научно-биографического фильма. Ведь «научно-биографический фильм» может быть решен в различных жанрах, например в форме документального киноочерка или сюжетной игровой киноповести. В рамках научно-биографического сюжета может популяризироваться любая наука. А если она не популяризируется, то фильм останется биографическим (то есть посвященным жизнеописанию ученого), но уже не будет научно-популярным. Следовательно, понятия, подобные вышеприведенным, не могут помочь в классификации научно-популярных фильмов по типам и жанрам и годны лишь для характеристики того или иного отдельно взятого фильма.

Мы сознательно не упомянули здесь о научно-фантастических фильмах. По нашему мнению, такие фильмы, хотя они и могут иногда служить целям популяризации научных знаний, все же не находят себе места в классификации собственно научно-популярных фильмов. Но это уже тема специальной статьи.

Необходимо подчеркнуть, что предложенные нами жанровые определения — киноновеллы, киноочерки, киноповести, киноэпопеи — не равнозначны в полной мере соответствующим терминам, бытующим в литературе.

Ведь научно-популярный фильм — это не литература на экране, а оригинальное произведение кинематографии.

В равной степени и предложенная нами классификация типов, форм и жанров научно-популярных и научно-художественных фильмов не претендует на полноту, а перечисленные признаки жанров — на исчерпывающую точность. Приведенные нами примеры также условны, так как на практике жанры часто взаимопроникают, на каждом конкретном произведении лежит отпечаток творческого своеобразия его авторов, не позволяющий уложить полностью это произведение в рамки очерченных признаков того или иного жанра. Но вопрос о классификации научно-популярных фильмов давно назрел. Он, бесспорно, заслуживает обсуждения.

Если у научно-популярной кинематографии в целом есть ясный предмет — наука, то для каждого творческого работника предмет популяризации конкретизируется в теме. Если перед советской научно-популярной кинематографией в целом стоит ясная задача — популяризация научных знаний с целью воспитания зрителей в духе материалистического мировоззрения, то для каждого творческого работника эта с в е р х з а д а ч а должна быть конкретизирована в т в о р ч е с к о й з а д а ч е — как популяризировать? Художественно-образными или дидактическими средствами, избрать ли форму краткого или подробного повествования и т. д.? Само содержание, конечно, подсказывает художнику соответствующую этому содержанию форму. Но у всех ли достаточно чуткий «слух», чтобы услышать эту подсказку?

Только располагая признаками различных форм и жанров кинопроизведений, популяризирующих научные знания, художник сможет легче отыскать форму, единственно пригодную для решения стоящей перед ним задачи. А дальше уже законы жанра укажут ему направление на дороге кинематографического творчества.

В заключение хотелось бы подчеркнуть, что ни одно из высказанных нами положений, разумеется, не рассчитано на канонизацию. Это лишь материал для раздумий художника на многотрудном пути популяризации науки средствами киноискусства.



Евг. Габрилович

Работа над киноновеллой

Существуют кинолюбители с киноаппаратом в руках. Они объединены в общество, у них есть консультанты и даже свои клубы. Лучших из них премируют на ежегодных конкурсах. О них пишут в газетах.

Но есть кинолюбители иного рода. У них нет клубов. Их никто не премирует. Между тем они страстные энтузиасты кино.

Это — кинолюбители-сценаристы.

Редакционная почта нередко приносит сценарии, написанные такими кинолюбителями. Бывает порой и среди этих работ кое-что интересное по замыслу. Но куда больше шаблонного и плохого.

И вот возникает вопрос: почему выпал из поля нашего зрения этот вид кинолюбительства? Следует ли оставлять его без призора только потому, что нынешний уровень его невысок? Нужно ли отгораживаться от тех, кто хочет написать сценарий, или все-таки стоит попытаться как-то им помочь? Я думаю, что последнее было бы прозорливей.

Попыткой такой помощи (первой помощи!) и является эта статья. Она говорит о работе над киноновеллой.

Почему? Да потому, что, по моему глубокому убеждению, большинство неудач сценаристов-любителей проистекает от того, что они сразу принимаются за полнометражные сценарии. Профессию же сценариста следует познавать, работая поначалу (и притом долго и тщательно) над малыми формами. Такой малой формой, вмещающей в себя главнейшие элементы крупных сценарных форм, является кинорассказ.

Замечу, что статья эта содержит всего лишь некую сумму советов для практической работы над киноновеллой. В ней нет ни истории киноновеллы, ни различных ее видоизменений. Большинство примеров, приводимых здесь, взяты из повествовательной литературы, а не из кинодраматургии. Сделано это потому, что именно в некоторых классических литературных новеллах я нашел то, что представляется мне наиболее точным и выразительным для иллюстрации моей мысли. Я не вижу в этом греха: мною взяты прозаические новеллы, близкие по характеру построения и форме записи к сценарию; законы же, относящиеся к общим принципам работы над новеллой, схожи друг с другом в повествовательной литературе и в кинодраматургии.

МАТЕРИАЛ И ТЕМА

Итак, предположим, что вам, читающему эти строки, предстоит написать киноновеллу. Как это сделать? Какие события положить в основу повествования?

В качестве материала и темы надо брать обстановку, конфликты, людей, только хорошо вам известных, вопросы, лично вас волнующие. Нельзя холодной рукой ремесленника заимствовать чужое знание жизни, чужие образы, чужие мысли и чувства. А ведь именно так и случается с новичками, которым даже кажется, что от них требуют именно

этого подражания чужому, разработанному другими, как бы утвержденному многократным повторением.

Нет! Надо писать только о том, о чем вы, как художник и гражданин, не можете не написать.

Конечно, лучше всего вы знаете нашу современную жизнь. Значит из нее вы и должны брать темы. Почти всегда бывают курьезны и наивны попытки начинающих кинодраматургов писать сценарий, скажем, из нью-йоркской или парижской жизни, использовать материал, возможно, и злободневный, но совершенно неведомый автору. Наш сегодняшний день, наша советская действительность, наши советские люди — вот где надо искать темы.

Ваша новелла всем своим внутренним ходом должна отражать победу положительных, светлых начал над темными, злыми и отрицательными — именно это соответствует подлинной правде нашей советской жизни. Но это не значит, что конфликт надо сглаживать, приукрашивать.

Победа советского, положительного в искусстве (как и в жизни) не может прийти сама собой, по воле автора. Эта победа должна явиться итогом развития всей новеллы и сложного переплетения сил — она должна быть сюжетно и эмоционально обоснована.

О ХАРАКТЕРАХ

Может казаться, что из-за предельной сжатости сценического действия сценарист, работающий над киноновеллой, освобождается от необходимости глубоко и тщательно разрабатывать характеры действующих лиц. Такой взгляд неверен.

Очень часто самый сюжет киноновеллы определяется образом ее героя. Тогда новелла как бы вырастает из характера героя. Этот характер образует ее, направляет развитие сюжета. Вспомним хотя бы комические новеллы Чаплина.

Мне думается, что в основе именно советской киноновеллы должен лежать своеобразный, яркий человеческий характер. Это диктуется прежде всего главной задачей нашего искусства — дать образ героя советского времени, человека-борца, человека-строителя.

Нередко, однако, эта задача понимается слишком прямолинейно. Люди в кинокартинах наделяются чертами героя, борца, строителя только в самом прямом, лобовом понимании этого слова. Но в жизни не существует героя, во всем похожего на другого героя, и нет борца и строителя, характер которого определен и спланирован раз навсегда.

Характер каждого человека индивидуален и неповторим, в том числе, конечно, и характер героя нашего времени. И надо искать, обдумывать, накапливать эти неповторимые черты, соединять их, сплетать, сплавлять, создавая характеры новые, яркие, неожиданные. В этом одна из труднейших задач сценариста. Здесь все зависит от меткого глаза, от остроты мысли художника, от способности его отбросить стандарты и штампы, я бы даже сказал — от художнической его ненависти к стандарту и штампу.

Распространенная ошибка обычно заключается в том, что, наделяя отрицательных персонажей разнообразными, запоминающимися, яркими чертами, начинающий сценарист пишет положительного героя как бы одной серой краской, создавая характер бледный, скучный и анемичный.

Между тем очевидно, что положительный герой может быть физически мощен, но и физически слаб; разговорчив, но и молчалив; весел, но и не весел; может быть добрым и вовсе не добрым; любить жену и не любить жену; и может, наконец, уважать рыбалку (эта краска особенно популярна среди сценаристов), но может и ненавидеть ужение рыб. Характер положительного героя разнообразен, как мир. Взгляните, сколь различны Андрей Болконский, Пьер, Наташа, Петя Ростов, Тушин (кстати, сутулый и слабый), а ведь все эти персонажи положительные в понимании Толстого.

Разве нет у нас, в нашей действительности, характеров, столь же разнообразных? Разве не может быть у нас положительной героиней девушка такой же сложной судьбы и характера, как Наташа? Или героем — человек столь же крупной, пытливой, пусть весьма пестрой мысли, как Пьер? Острый, честный, желчный, противоречивый, как князь Андрей? И разве разнообразие непохожих и сложных характеров не принадлежит людям, строящим новую жизнь, готовым отдать все свои силы делу партии, коммунизма?

Яркие, удивительные характеры надо искать или создавать. Они-то и должны «населять» кинорассказы хотя бы уж потому, что киноновелла по самой своей форме лишена возможности дать широкую и многоплановую картину жизни. Нашу жизнь во всей

ее глубине и сложности олицетворяют здесь всего лишь несколько действующих лиц. И чем сложней, неожиданней, глубже, дальше от трафарета будут образы этих людей, тем ярче, глубже и интересней предстанет картина жизни.

Но, ставя перед собой задачу создать новеллу характеров, начинающий сценарист вовсе не должен думать, что при этом может быть ослаблен или плохо разработан сюжет.

СЮЖЕТ

Одну из самых больших трудностей при написании новеллы составляют поиски и конструирование ее сюжета. Сюжет — это та пружина, которая дает энергию, живость и краски всей художественной ткани произведения.

Прежде всего надо найти «зерно» сюжета, то есть такое сюжетное положение, которое таит в себе возможность интересного, быстрого и неожиданного развертывания повествования.

Является ли таким «зерном», например, нижеследующее положение: жена просит мужа купить ей персик? Нет, не является, ибо это сюжетное положение само по себе, вне дополнительных осложнений, не вызывает ни малейшего интереса, не «прорастает». В нем нет ни скрытой сюжетной динамики, ни перспективы дальнейшего раскрытия характеров: муж пошел, купил персик и возвратился домой... Следует осложнить эту первоначальную мысль. Допустим, что жена просит купить персик поздно вечером, когда магазины уже закрыты. Это уже лучше, потому что затрудняет поиски персика, требует от мужа проявления какой-то повышенной активности. Но найдено ли уже «зерно»? Еще нет. Ведь муж может выйти на улицу, убедиться, что персик купить уже негде, вернуться домой и сказать: «Сейчас уже полночь, все магазины закрыты, подожди до утра, и я куплю тебе лучший на свете персик».

Значит, автору надо дополнительно поискать такие детали характеров и такие ситуации, которые сделали бы невозможным подобный ответ. Поищем их. Допустим, что перед нами молодожены, это их медовый месяц, муж бесконечно влюблен в жену, готов исполнить любую ее просьбу, а жена капризна и просит, чтобы он достал ей персик не завтра утром, а именно сейчас.

Итак, полночный час, перед нами молодожены, капризная жена просит достать ей персик. И влюбленный муж, накинув пальто, отправляется в ночь на поиски этого плода. «Зерно» ли это сюжета? Да. Потому что здесь заложено великое множество неожиданных и острых перипетий, сопутствующих поискам персика в ночном городе. Проверьте себя — попытайтесь придумать ход «прорастания» этого сюжетного зерна, свой собственный сюжет этих поисков. Уверен, что будет великое множество самых различных путей его развития, и почти все занятные. Надо помнить одно: муж влюблен и будет стараться достать персик во что бы то ни стало. Он не отступится от своей цели. Не вернется с пустыми руками. Такая исходная ситуация придает нашему сюжетному «зерну» большую внутреннюю энергию. Оно готово «прорасти».

Обратимся, однако, к тому, как разрабатывает это исходное сюжетное положение тот автор, чью новеллу я вам рассказываю сейчас, — О'Генри. Он выбирает тот вариант, где главное — в трудности, почти невозможности достать персик в столь неурочный час.

А раз выбор сделан, автор всеми средствами усиливает и обостряет мотив трудности. Следует сцена за сценой, каждая из которых подчеркивает невозможность достать южный фрукт в такой сезон и в такой час.

Во всех этих сценах кроме усиления мотива невозможности достать персик мы улавливаем усиление еще одного мотива: есть апельсины! Да, у каждого, к кому обращается муж, есть апельсины. Отличные, превосходные!.. Но муж отвергает сей фрукт. Он ищет персики. Только персики!

И вот следует последнее, так сказать, генеральное обострение мотива трудности. Отчаявшись найти персики в магазинах и сообразив, что они могут быть в дорогих тайных игорных клубах, самоотверженный муж (он по профессии боксер) идет в полицию и сообщает о существовании такого незаконного ночного игорного притона. Полиция устраивает облаву. Происходит грандиозная драка между полицейскими и игроками, в которой принимает участие и муж. Таким образом, во имя персика совершен донос, разгромлено помещение, десятки игроков посажены в тюремную карету. Обострение сюжета новеллы достигло своего апогея. А самый сюжет словно бы и завершен: в одной из разгромленных комнат наш герой находит искомый персик (единственный не съеденный игроками!). Счастливый муж отправляется домой.

«Легко было теперь у него на душе,— пишет автор.— Так рыцари Круглого стола

возвращались в Камелот, испытав много опасностей и совершив немало подвигов во славу своих прекрасных дам. Подобно им наш герой получил приказание от своей дамы и сумел его выполнить. Правда, дело касалось всего только персика, но разве не подвигом было раздобыть среди ночи этот персик в городе, еще скованном февральскими снегами? Она попросила персик; она была его женой; и вот персик лежит у него в кармане; согретый ладонью, которой он придерживал его из страха, как бы не выронить и не потерять».

Но даже напомнив таким образом (в который раз!) о трудности поисков и самоотверженности своего героя, автор находит нужным у с и л и т ь и подчеркнуть этот краеугольный для всего развития сюжета момент еще одной сценой. По дороге домой молодожен заходит в аптеку и просит аптекаря посмотреть, целы ли у него ребра после драки.

— Ребра все целы,— гласило вынесенное аптекарем заключение.— Но вот здесь имеется кровоподтек, судя по которому можно предположить, что вы свалились с небоскреба... и не один раз, а по меньшей мере дважды.

Теперь все подготовлено для финального сюжетного аккорда. И он следует без промедления, этот так называемый сюжетный «п о в о р о т» (такой сюжетный ход, когда течение сюжета приобретает вдруг неожиданный и порой парадоксальный характер). Мы ждем, что после столь самоотверженных поисков персика в городе, «скованном февральскими снегами», молодожен будет вознагражден поцелуем и объятиями. Но автор применяет решение, ради которого работал на протяжении новеллы весь механизм о б о с т р е н и я с ю ж е т а — неутомимость поисков, невозможность достать персик, наличие апельсинов у каждого продавца, к которому обращался молодожен в эту памятную ночь.

«Гадкий мальчик,— влюбленно проворковала жена.— Разве я просила персик? Я бы гораздо охотней съела апельсин...».

«ПОВОРОТЫ» СЮЖЕТА

О'Генри, новеллу которого «Персики» мы здесь рассмотрели, применил «поворот» только в конце новеллы. Но такой «поворот» может быть применен, конечно, и несколько раз на протяжении рассказа.

«Поворот» сюжета — характерный признак новеллистического повествования, будь то новелла в прозе, в стихах или в драме. Следует внимательно изучать технику таких «поворотов» по произведениям Мольера, Гольдони, Кальдерона и других мастеров острого, яркого сюжета, внешних сюжетных хитросплетений. Но и в современной психологической драматургии (и кинодраматургии) они неизменно входят в сюжетную схему большинства произведений. Таким образом, изучая технику сюжетных «поворотов», мы учимся самому существу сценического сюжетосложения. Равно как, изучая принципы построения новеллы с ее сюжетным зерном, усилениями, обострениями, мы учимся одновременно конструировать и развивать сюжет кинопроизведения.

Проанализируйте, например, любую комедию Гольдони и вы убедитесь, что сюжетная схема построена здесь в общем по тому же принципу, что и рассказ О' Генри. Возьмите, скажем, «Трактирщицу». Зерно сюжета этой комедии Гольдони — образ человека, ненавидящего женщин. Зерно плодотворно, оно легко «прорастает»— недаром лежит оно в основании многих и многих комедий, новелл, сатир, поэм и сценариев. Проследим, как разрабатывает Гольдони сюжетные возможности этого «зерна».

Прежде всего, для того чтобы обострить (усилить) сюжетную завязку, он помещает этого женоненавистника, кавалера Рипафратту, в гостиницу, хозяйкой которой является женщина. Новое усиление — женщина эта прелестна, в нее влюблены все ее постояльцы. Еще одно усиление — Рипафратта обрушивает на влюбленных бесконечные проклятия за угодничество перед прекрасным полом и клянется, что он, Рипафратта, никогда не спасует перед «бабьем». «Поворот»— Рипафратта сам влюбляется в трактирщицу. Усиление «поворота»— любовь Рипафратты растет с каждой сценой, становится безумством, кавалер сгорает от страсти. Наивысшее усиление — женоненавистник, аристократ Рипафратта предлагает простой трактирщице руку и сердце, он готов жениться на ней. Второй и финальный «поворот»— трактирщица, от которой без ума все мужчины, в том числе и аристократы, объявляет, что любит своего слугу и выходит за него замуж.

Мы говорим здесь о произведениях, сюжет которых построен на острых, стремительных событиях.

Но и в новеллах, где нет в и д и м ы х острых событий, где все действия — в глуби-

нах человеческих переживаний и отношений,— и в этих новеллах общий рисунок построения сюжета остается в основном неизменным.

Перечитайте внимательно рассказ Чехова «Ванька». Некий Ванька, крестьянский мальчонка, живущий в городе на выучке у сапожника, пишет письмо своему деду в деревню. Ночь перед рождеством, хозяева ушли к заутрене. Ванька один. И идет, и идет перед нами жизнь этого маленького человечка, хотя в общем как бы и нет в этой новелле никаких особых событий. Но вглядитесь попристальней — сколь остр здесь глубинный, внешне отсутствующий сюжет!

Зерно сюжета — образ деревенского паренька, который отправлен в город на выучку к сапожнику. Мальчику живется плохо, он пишет об этом письмо своему деду в деревню. Следует, как и в событийной новелле, ряд обострений и усилений этой сюжетной линии. Сначала писатель дает нам понять, что мальчонка запуган и что только исключительнейшие обстоятельства заставляют его писать деду это первое в своей жизни письмо.

«Прежде чем вывести первую букву, он несколько раз пугливо оглянулся на двери и окна, покосился на темный образ, по обе стороны которого тянулись полки с колодками»...

Затем следует еще одно усиление: оказывается, наш Ванька сирота: «Нет у меня ни отца, ни маменьки, только ты у меня один остался...»

Значит, есть у Ваньки только один-единственный родной человек на свете — и это тот самый дед, которому он пишет письмо. Только дед может помочь ему в его горестях и несчастьях. Только дед может вызволить его, защитить его. Все это мы узнаем из дальнейших строчек письма, каждая из которых является все новым и новым усилением, развитием сюжетной завязки. И хотя не происходит никаких внешних событий, внутренне сюжет стремительно движется вперед. Постепенно мы начинаем понимать, что живется Ваньке не только плохо — живется невыносимо: «Пожалей ты меня, сироту несчастную, а то меня все колотят и кушать страсть хочется, а скука такая, что и сказать нельзя, все плачу...»

Сюжетные усиления следуют одно за другим — удар за ударом:

«Милый дедушка, сделай божескую милость, возьми меня отсюда, а то помру...»

И чтобы умилостивить деда и побудить его исполнить эту мольбу, Ванька слезно обещает деду исполнять все, что он прикажет, самую тяжелую работу.

«Хотел бы пешком на деревню бежать,— пишет он.— Но сапогов нету, морозов боюсь».

Итак, хотя не случилось никаких внешних событий — все та же ночь, та же комната, тот же мальчонка, пишущий в одиночестве письмо деду,— перед нами прошла великая драма. Сюжет, гармонически выросший из своего зерна, тончайшим образом усиленный, обостренный, подходит к своему завершению. И тут-то следует тот самый финальный «поворот», который мы наблюдали с вами и в новелле О'Генри и в пьесе Гольдони. Под пером Чехова этот новеллистический «поворот» сообщает огромную социальную мощь, человечность и глубину крохотному рассказу. Ванька, запечатав письмо, пишет на конверте адрес: «На деревню дедушке». Опускает письмо в почтовый ящик.

И читатель знает, что это письмо, эта страстная мальчишеская мольба, этот великий стон несчастной души никогда не дойдет до деда. Таким образом, и в этой «несобытийной» новелле мы наблюдаем ту же схему построения, развития сюжета, что и во всякой иной.

ВНЕШНЕЕ И ВНУТРЕННЕЕ ДЕЙСТВИЕ

Может ли быть осуществлена на экране новелла, лишенная внешних событий, новелла, сюжет которой в глубинных движениях души? Ведь столько исследователей полагали, что специфическим признаком кино является наличие именно внешнего движения, внешних событий. В противоположность этим исследователям я полагаю, что подобного рода «внутренний сюжет», лишенный внешних признаков движения, не только может быть осуществлен на экране, но может впечатлять глубже. чем всякий иной. Можно поставить фильм о Ваньке Жукове, где действие происходило бы только в одной комнате и состояло только в том, что Ванька пишет письмо. Надо лишь найти в этой комнате тот точный и резкий зрительный ряд деталей. который сопровождал бы внутренний голос Ваньки, пишущего письмо.

Точно найденные детали, сталкиваясь со смыслом письма, создали бы свою драматургию, весьма впечатляющую и острую. Одновременно игра актера, исполняющего роль

Ваньки (а эта игра мальчонки, с огромным трудом, с отчаянными глазами пишущего письмо, должна быть сильной и разнообразной), внесла бы дополнительную эмоциональную окраску. И вся новелла смотрелась бы с захватывающим интересом. Поэтому мне представляются не самыми смелыми решения, найденные в экранизации «Ваньки», недавно осуществленной на студии имени М. Горького, где для «оживления» действия авторы показывают на экране, как дед в деревне щиплет кухарку, и т. д.

Тот, кто отводит кино одну лишь возможность — внешнее действие,— принижает это искусство, низводит его до роли убогого ремесла. Киноискусство обладает неограниченными возможностями, и ему доступно выражение самых скрытых и сложных движений, лишенных, казалось бы, внешней активности.

Приведу пример уже не прозаического рассказа, а киноновеллы, развитие сюжета которой основано не на внешних хитросплетениях действия, а на в н у т р е н н е м действии, не имеющем как бы особого внешнего выражения.

Существует фильм, состоящий из ряда новелл и повествующий о том, как некий миллионер, умирая, завещал свои деньги случайным и незнакомым людям, отобрав их по адресной книжке («Если бы я имел миллион»). Один из завещанных миллионов достался маленькому банковскому клерку, пожилому аккуратному человеку.

Действие начинается с показа того, как этот клерк, не подозревающий о том, что ему достался миллион, приходит на службу; аккуратно, размеренно, как каждый день, снимает пиджак, надевает не спеша нарукавники и приступает к разбору почты. Среди служебной почты лежит конверт, адресованный лично ему. Но, будучи человеком исполнительным, аккуратным, он откладывает этот л и ч н ы й конверт в сторону, чтобы закончить прежде всего разбор служебной почты. И лишь закончив этот разбор, распечатывает конверт. В нем лежит письмо, извещающее, что клерк стал обладателем миллиона.

Ни один мускул не дрогнул на лице клерка. Столь же спокойно снимает он нарукавники, надевает пиджак, приглаживает аккуратно волосы, складывает бережно служебную почту и покидает свой служебный стол. Он идет по лестнице вверх все так же спокойно, невозмутимо, не торопясь, словно ничего не случилось. И в этой неторопливости, невозмутимости, как и в том, что он не сразу распечатал личное письмо, а сперва разобрал служебную почту, и заключается именно то обострение, усиление сюжетной завязки, о которых мы уже столько раз говорили.

Наконец, клерк наш подходит к святая-святых: к двери кабинета директора. Клерк готов уже постучать в дверь кабинета. Но автору необходимо последнее обострение, и он заставляет своего героя вдруг отойти от двери. Клерк отходит к зеркалу, одергивает пиджак, поправляет галстук и стучится в дверь. Услышав приглашение войти, клерк открывает дверь, за столом сидит директор банка. Мы ожидаем, что вот тут-то и произойдут те кинодействия, которые якобы являются специфическими для экрана и подготовкой к которым было все показанное до сих пор: брань между клерком и директором, может быть, драка; может быть, директор вызовет служителей, клерка будут вытаскивать из кабинета. а потом, узнав, что он стал миллионером, почтительно, торжественно и заискивающе проводят до подъезда и т. д. Но в картине — совсем иное.

Делается «поворот», то есть неожиданный, парадоксальный для зрителя ход. Раскрыв дверь, клерк некоторое время неподвижно и вызывающе смотрит на ничего не понимающего, ошеломленного его дерзостью директора, а потом издает сквозь сжатые губы какой-то презрительный звук и спокойно выходит из кабинета. Так же спокойно и невозмутимо он спускается с лестницы. Новелла окончена.

Не считая того, что клерк разбирал письмо и поднимался по лестнице, не было здесь никакой внешней «динамики». Но действие в н у т р е н н е е здесь огромно: нам рассказана вся жизнь клерка, весь его облик и характер, вся суть его службы и отношения к хозяевам, и даже вся жгучесть его мечты об освобождении. И новелла, где показан всего лишь один человек и действие развивается в трех съемочных объектах, дает картину необычайной социальной остроты и психологической силы.

ЕЩЕ О ХАРАКТЕРЕ

Все эти примеры наглядно подтверждают значение точно выбранного характера героев для развития сюжета.

Именно это мы наблюдаем и в рассказе о Ваньке, и в новелле «Персики», и в по-

вествовании о банковском клерке, получившем миллион.

Ведь именно аккуратность, неторопливость, служебная дисциплина, въевшиеся в плоть и кровь клерка, составляют весь рисунок сюжета: и то, что клерк отложил письмо, адресованное лично ему, чтобы прежде всего разобрать служебную почту (а ведь в этом письме — миллион!); и то, как он, узнав, что стал богачом, неторопливо снимает нарукавники, надевает пиджак и отправляется вверх по лестнице; и даже самое «объяснение» его с ненавистным директором банка, выразившееся всего лишь в презрительном звуке, вырвавшемся из-за сжатых губ. Возьмите для всего этого другой характер, и рухнет все основание новеллы, и понадобятся совсем иные формы разработки ее.

Так же лишаются своего художественного, психологического, социального наполнения новеллы Чехова и О'Генри, если Ваньку и молодоженов лишить присущих именно им черт характера: Ваньку — его чистоты, доверчивости, беззащитности; боксера — беззаветности, самоотверженности, решительности, находчивости; его жену — капризности и т. д. Вне этих характеров сюжеты названных новелл перестают существовать, так как теряется вся художественная и жизненная логика их развития.

Однако равно как в киноновеллах, построенных на острых и разнообразных событиях —«новеллах положения», так и в киноновеллах внутреннего действия остается незыблемой схема работы над сюжетом: надо найти «зерно» сюжета, способное «прорасти»; извлечь из него сюжетную линию наиболее творчески перспективную; постепенно усиливать, обострять ее и пользоваться сюжетными «поворотами».

ЭКСПОЗИЦИЯ

Многие кинодраматурги, как правило, ведут развитие своих сюжетов, что называется, «с начала». Перелистайте хотя бы несколько современных сценариев подряд, и вы убедитесь, что все они начинаются, скажем, с того, что герой *приезжает* к месту своей будущей работы.

Такого рода экспозиция очень неэкономна и редко бывает выразительна. Особенно в новелле. Неизмеримо более остро и напряженно развертывается сюжет, когда завязка его происходит вне рамок новеллы, как бы до того, как начался наш рассказ. Мы словно входим непосредственно в сердцевину действия в наиболее острый, захватывающий его момент.

Ведь не рассказывает же нам О'Генри о том, как влюбились, как поженились и как живут герои новеллы «Персики». Он начинает рассказ с ядра сюжета, в тот момент, когда новобрачной захотелось полакомиться персиком. Новелла построена так, что все предшествующее этому моменту читатель додумает сам.

Не рассказывает и Чехов, как Ванька приехал в город, как прощался с дедом, как остался один у сапожника и т. д. Чехов прямо начинает с письма, то есть с драматической сердцевины рассказа. Читатель и здесь сам додумает то, что необходимо автору.

Мы же обычно стремимся рассказать все, не надеясь на зрительское додумывание. Отсюда — повествовательные, информационные длинноты, характерные для экспозиции многих и многих сценариев. Для киноновеллы же такие длинноты — попытка рассказать «все с начала»— просто губительны.

Конечно, бывают и исключения, но правило заключается в том, что новеллу следует начинать с острой, напряженной (внешне или внутренне) сердцевины действия, оставляя за гранью ее «подход», информацию, разъяснения.

Все предшествующее должно быть либо разъяснено зрителю в стремительном потоке развития сюжета, либо домышлено самим зрителем.

Следовательно, когда уже найден и разработан сюжет, нужно внимательно подумать о том, с какого момента развития действия начать киноновеллу и что в ее сюжете оставить за пределами рассказа, восстановив недостающие звенья в органической ткани сохранившегося в новелле сценического действия.

О КРАТКОСТИ

Существенным признаком киноновеллы является ее краткость, я бы сказал — энергия краткости. Энергия композиции, энергия диалога, энергия в обрисовке характера.

Энергия и краткость композиции заключается в том, что подробно, детально разрабаты-

ваются лишь самые существенные сцены, все остальное — либо отбрасывается, либо показывается мимоходом. Для того чтобы пояснить разницу между композицией новеллы и, скажем, романа (или киноновеллы и киноповести или киноромана), рассмотрим здесь для примера сюжет небольшого рассказа И. Бунина «Холодная осень». Вот этот сюжет.

1914 год, началась первая мировая война. Сентябрь, ранняя и удивительно холодная осень того года. Героиня рассказа помолвлена, ее жених уезжает на фронт. Вечер прощания (действие происходит в небольшой дворянской усадьбе), поцелуй в осеннем саду — все это написано так, что читатель полностью ощущает всю пронзительность слов, которые молодой человек обращает к своей невесте.

«— Как блестят глаза,— сказал он.— Тебе не холодно? Воздух совсем зимний. Если меня убьют, ты все-таки не сразу забудешь меня?

Я подумала (рассказ идет от лица героини. — *Е. Г.*): «А вдруг, правда, убьют? И неужели я все-таки забуду его в какой-то короткий срок — все в конце концов забывается?» И поспешно ответила, испугавшись своей мысли:

— Не говори так! Я не переживу твоей смерти!»

Молодого человека убили через месяц. Отец и мать героини умерли. В восемнадцатом году она жила в Москве в подвале у торговки и торговала на Смоленском рынке всем тем, что осталось у нее от прошлого: то колечком, то крестиком, то меховым воротником, побитым молью. Вышла замуж за пожилого человека, поехала с ним на юг, к Деникину. Затем бежала, когда Красная Армия разгромила Деникина. В ураган отплыли из Новороссийска в Турцию. В пути, в море, умер ее муж. Она долго жила в Константинополе, зарабатывая себе на хлеб тяжким трудом. Скиталась без родины, без семьи в Болгарии, Чехии, Бельгии, в Париже. Все повидала и все испытала. Теперь она в Ницце, живет чем бог пошлет — старая, одинокая, выброшенная историей за борт, как и все те, кто бросил родину в великий и трудный час революции.

И вот следуют заключительные слова ее рассказа — она опять вспоминает о первом своем женихе, об осени, о прощании:

«Так и пережила я его смерть, опрометчиво сказав когда-то, что я не переживу ее. Но, вспоминая все то, что я пережила с тех пор, всегда спрашиваю себя: да, а что же все-таки было в моей жизни? И отвечаю себе: только тот холодный осенний вечер. Ужели он был когда-то? Все-таки был. И это все, что было в моей жизни,— остальное ненужный сон».

Рассказ, на мой взгляд, удивительный по силе развенчания эмиграции, по своей политической, социальной значительности и человеческой глубине.

Как бы стал разрабатывать этот сюжет романист (или автор полнометражного сценария)? Он, конечно, подробным образом рассказал бы не только о вечере прощания в дворянской усадьбе, но и о Смоленском рынке в Москве в 1918 году, дал бы жанровые сценки тогдашней торговли, описал бы встречу героини с ее будущим мужем, их поездку в тогдашнем поезде на юг, к Деникину, дал бы людей и обстоятельства, которые встретились им по пути. Затем, без сомнения, рассказал бы о деникинской армии, о настроениях и делах в деникинском тылу. Описал бы бегство из России — толпы эмигрантов, штурмующих пароход. А затем — подробно и обстоятельно — судьбу героини во всех ее странствиях, вплоть до Ниццы.

И сделав так, романист или автор полнометражного сценария, может быть, поступили бы и правильно — материал на редкость значительный, благодарный и важный.

Но как использует тот же материал новеллист, то есть в данном случае Иван Бунин?

Он подробно, с поразительной тонкостью, со всеми мельчайшими деталями рассказывает лишь о холодном осеннем вечере прощания. Вслед за тем идет прямое перечисление всех событий, случившихся в жизни героини за тридцать лет,— новеллист не задерживается ни на одном из них, он как бы скользит по ним. И останавливает свое внимание только на последней сцене, когда героиня в дрянной комнате, в Ницце, вспоминает всю свою жизнь и произносит удивительные слова о том, что во всей ее жизни был только тот холодный, осенний вечер.

Вот в этом-то умении отбора, в умении дать детально и сильно только самое основное, пробежав мимо всего, что может быть опущено или мельком рассказано, хотя кажется необычайно важным, и состоит искусство также и киноновеллиста. Это искусство предполагает наличие у автора чутья, подсказывающего, что наиболее важно в сюжете и что, хоть и важно, но все же может быть

обойдено или же отмечено только вскользь. В этом — суть киноновеллистической к о м п о з и ц и и, и этому надо учиться и учиться. Учиться не только для того, чтобы писать киноновеллы, но и чтобы писать вообще сценарии. Потому что одной из самых стойких сценарных ошибок является наличие совершенно излишних эпизодов, которые можно выбросить без ущерба для сценария и даже к вящей пользе его.

Кинематограф обладает удивительной возможностью рассказывать кратко. Изучите внимательно какой-нибудь первоклассный советский фильм и вы убедитесь, как много композиционных «связок», сцен, как бы и обязательных на первый взгляд, в нем опущено. В работе над киноновеллой эту способность кино надо всемерно и постоянно использовать.

ДИАЛОГ

Кратким и энергичным должен быть и диалог киноновеллы. Каждая реплика, образно выражаясь, должна представлять собой фехтовальный удар, на который следует ответный удар — ответная реплика.

Такое «фехтование» может быть внешним, когда реплика или серия реплик активно воздействуют на движение внешних событий, внешнего рисунка сюжета; но «фехтование» может быть и внутренним, когда воздействие реплики проходит, так сказать, в психологической глубине, в подтексте чувств и поведения героя, внешне ничем не выражаемых. Но и в том и в другом случае диалог в киноновелле должен быть максимально (внешне или внутренне) действенным, активным, концентрированным. Надо десятки раз вновь и вновь возвращаться к репликам, к их взаимодействию, оттачивать их, усиливать, сокращать, нагнетать силу удара, прежде чем получится то «фехтование», о котором я говорю. И опять-таки работа над диалогом киноновеллы — отличная школа для работы над диалогом вообще.

Строя диалог, следует помнить два обстоятельства: первое — хороший диалог нельзя написать, если нет благотворного, острого сценического положения, драматической (или комической) напряженности. Сам по себе диалог, вне сценического положения, скучен и вял, особенно в киноновелле. Писать диалог— это не значит просто сочинять реплики, это значит, в первую очередь, продумать и создать сценическое положение, благодаря которому они возникают. Обычная ошибка сценариста-кинолюбителя состоит в том, что он сразу же начинает писать диалог, не думая о сценическом положении, в котором этот диалог протекает.

И второе — не следует забывать, что кинематографический эпизод не состоит из одного только диалога. Киноэпизод есть сложное соединение немого изображения со словом. При этом в немой ряд входят сложнейшие элементы эмоционального воздействия на зрителя: пейзаж, подробности поведения героя, второй план, деталь, снятая крупным планом, и так далее.

В киноновелле надо с особой тщательностью разгружать диалог за счет немых элементов эпизода. Я дал бы такой совет: писать сперва сцену так, как если бы в распоряжении автора не было оружия диалога, попытаться сделать сцену при помощи одних немых элементов и затем дать диалог в тех местах, где совершенно нельзя обойтись без него.

ДИКТОРСКИЙ ТЕКСТ, ШУМЫ, ЗВУКИ

Следует не упускать возможности пользоваться в киноновелле г о л о с о м а в т о р а. Этот закадровый голос обычно используется нами только в качестве информатора. Между тем это а в т о р с к и й голос, и как таковой он имеет право давать и свою оценку действующих лиц, и свои раздумья по поводу тех или иных событий в кадре, и вообще свои размышления о явлениях жизни, человеческих отношениях; он может передавать скорбь или радость автора в связи с теми или иными событиями на экране; может быть добрым и злым, гневным и умиротворенным.

Он должен суметь передать в кино все то с в о е, а в т о р с к о е, что передается а в т о р с к и м и о т с т у п л е н и я м и в романе, в поэме.

И, наконец, авторский голос может р а с с к а з а т ь те звенья сюжета, которые автор почему-либо не счел нужным включить в сценический строй картины, дабы не перегружать ее.

В с е э т о н е т о л ь к о н е п р о т и в о п о к а з а н о к и н е м а т о г р а ф у, к а к с ч и т а л о с ь е щ е н е д а в н о, н о, н а п р о т и в, п р и у м е л о м и с п о л ь з о в а н и и я в л я е т с я н е о б ы-

чайно сильным средством кинематографа, открывающим перед нами совершенно новые горизонты.

И автор киноновеллы должен уметь использовать эти средства.

Обычно в кинокартинах звук используется лишь как шумовая иллюстрация того, что происходит в кадре: идет дождь — мы слышим шум дождя, бежит человек — мы слышим топот его ног, плачет женщина — мы слышим всхлипывания, и т. д.

Но ведь можно использовать и несоответствие звука и изображения, когда шумы, звуки идут как бы «вразрез» с тем, что мы видим на экране, и дают неожиданный, удивительный художественный эффект. Представим себе такую сцену.

От женщины только что навсегда ушел любимый ею человек. Мы видим на экране ее лицо. Оно словно застыло. С застывшим лицом идет женщина по комнате, затем по коридору, затем на кухню, открывает кран, наливает в кастрюлю воду. Но слышим мы в этот момент не звук падающей в кастрюлю воды, а крик женщины — крик отчаяния, горя. Женщина не кричит, она наливает воду, но мы слышим ее крик. И этот крик стоит над всем, что она делает в этот момент, хотя губы ее сжаты и лицо словно застыло... Мы видим, как быстро шагает по тротуару человек, бросивший эту женщину. И снова мы слышим не звук шагов, а все тот же крик. Этот крик женщины летит над человеком, идущим по улице, и преследует его, куда бы он ни пошел.

Указанная сценка, на мой взгляд, достаточно наглядно показывает, сколь велики возможности использования кажущегося несоответствия звука и зримого кадра.

Мы же почти не пользуемся подобными приемами. Между тем они позволяют достичь именно той энергичной и выразительной краткости, которая так необходима в сценарии и особенно в киноновелле.

ДРУГИЕ ОСОБЕННОСТИ КИНОЯЗЫКА

Вопросам специфики киноязыка посвящены большие исследования. Нет необходимости здесь повторять выводы этих работ. Надо только сказать, что все наиболее гибкое, краткое, новое в языке кино должно быть принято на вооружение киноновеллистом. Этой гибкости, краткости, свежести надо учиться на примерах у лучших сценаристов. И помнить, что все возможности киноязыка еще далеко не освоены, и удивительная мощь его еще далеко не использована.

Остановлюсь здесь только на двух особенностях языка экрана, весьма важных для киноновеллиста.

Первая из них заключается в принципе — «часть вместо целого». Вместо того чтобы давать всю сцену, все действие целиком, можно так показать часть сцены, деталь действия, что вся картина сразу станет ясной и выразительной.

Известен такой пример: чтобы показать полнейшее и долгое бездействие водопровода, показывается кошачье семейство, живущее в кухонной водопроводной раковине.

Возьмем другой пример. Допустим, что надо дать картину раннего утра в какой-нибудь колониальной деревушке, где войска колонизаторов расположились на постой. Можно продемонстрировать сцену в целом — восход солнца, спящую деревушку, спящих солдат.

А можно пойти не от целого, а от части этого целого. А именно: раннее утро, поет петух на заборе, чья-то рука осторожно подбирается к нему и хватает его под отчаянное кудахтанье... И вот петух этот уже варится в котелке, и несколько солдат сидят вокруг, в нетерпении ожидая завтрака.

Я уверен, что это второе решение неизмеримо тоньше. К тому же оно точно, не педалируя и как бы мимоходом, дает отчетливую картину взаимоотношений жителей деревушки и колонизаторов.

Вторая из особенностей киноязыка, на которой я тоже хочу остановиться, потому что она имеет большое значение для пишущего киноновеллу, заключается в «принципе инерции».

Инерция сценического действия в кино так велика, что, показав, скажем, начало сцены, мы можем после перебивки вернуться уже к ее финалу. Нам, следовательно, не нужно вести всей сцены в целом.

Позволю себе на этот раз привести пример из собственной практики. В «Коммунисте» есть эпизод, когда крестьянин Федор, едущий с юга с салом, дает это сало приятелю своему, голодному солдату Денису в обмен на одежонку, которую Денис понемногу снимает с себя. Можно было дать в с ю картину того, как Денис отдает ботинки, потом гимнастерку, потом рубаху и т. д.

Мы выбрали другой путь. В фильме лишь показано, как Денис расшнуровывает солдатские свои башмаки, чтобы выменять их на сало. И вслед за тем — как Денис, уже по приезде, входит в одних подштанниках в барак. «Инерция действия» такова, что ни у кого не возникает сомнения в том, что Денис снял с себя все, чтобы хоть как-нибудь прокормиться. И что всю его одежонку взял именно Федор.

Оба указанных принципа очень важны в кратком и остром языке киноновеллиста, и о них следует всегда помнить, обдумывая тот или иной эпизод.

•

Будущность киноновеллы велика.

С расширением у нас размеров киносеанса надобность в коротких, новеллистических произведениях значительно увеличится. И тем, кто начинает работать сейчас как кинодраматург, придется практически работать в этом жанре.

Но и независимо от этого, приемы работы над киноновеллой следует внимательно изучать. Потому что подобное изучение дает ту школу, которая совершенно необходима в работе над большими сценариями. Это школа краткости, концентрированности, собранности и умения дать в малом большое.

Мы, советские кинодраматурги, призванные показать в нашем искусстве поистине огромные, невиданные в истории события, должны учиться выражать их не внешним многословием, не громом и грохотом иллюстративных массовок, а силой подлинного искусства. И школа этого искусства в той малой по своим размерам, но удивительной по силе воздействия форме киносценария, которую мы называем киноновеллой.

Мих. Белявский

Благодарности и упреки...

ОРУЖИЕ ТВОРЧЕСТВА

Если вокалисту, танцору, чтецу кроме своих способностей ничего не нужно для вступления в соответствующий кружок, если любителям живописи необходимо сравнительно небольшое оборудование и материалы для занятия избранным видом творчества, то у кинолюбителей положение иное. Им нужна техника.

Рождение любительской киностудии немыслимо без приобретения киносъемочного аппарата, пленки. Необходимы также проекционный аппарат, различные приборы и оборудование для проявки пленки, монтажа, изготовления позитива. Любители-одиночки могут для этого воспользоваться услугами лабораторий, принимающих индивидуальные заказы. Но уж съемочный аппарат, принадлежности к нему (оптика, светофильтры, экспонометры и прочее), кинопленка различных сортов ему необходимы как воздух!

Где же приобрести все это, где пополнять иссякающие после «съемочного дня» запасы?

В МАГАЗИНЕ «КИНОЛЮБИТЕЛЬ»

Такой специализированный магазин для продажи фото- и кинотоваров, после длительных согласований и увязок (первое решение было принято 24 августа 1957 года), открылся в Москве 14 февраля 1959 года. И сразу же приобрел широкую популярность. Сюда, на великолепный Ленинский проспект, к прекрасно оформленным красочным витринам с образцами кино- и фототоваров, с оригинальной рекламой, к гостеприимно открытому входу, украшенному неоновой вязью вывески «Кинолюбитель», потянулись покупатели со всех концов Москвы и приезжие из других городов и сел — ведь магазин-то такого рода — пока единственный в Советском Союзе. Их ожидания и надежды оправдались полностью: в новом магазине они нашли широкий ассортимент товаров, встретили чуткое, внимательное отношение, образцовую организацию работы.

Есть в магазине демонстрационный зал; приобретая проекционный аппарат, можно здесь же опробовать его в работе, проверить оптико-механические

качества, точность наладки. Можно продемонстрировать пленку, заснятую купленной съемочной камерой. (Кстати сказать, киномехаником работает продавец Люся Назарова, овладевшая этой второй профессией.) Можно сдать в магазин фотопленку для проявки. Есть здесь темная комната для зарядки фото- и киноаппаратов. В киоске продается специальная литература (к сожалению, ее выпускается не так уж много). Квалифицированный консультант поможет недостаточно опытному покупателю выбрать необходимые товары, даст ответы на вопросы, возникающие у кинолюбителей.

В двух просторных торговых залах площадью в 500 кв. метров на открытых для обозрения застекленных кассетах-прилавках в изобилии лежат отличные камеры, фотоаппараты, образцы оборудования, химикаты, всевозможные приспособления, приборы, радующие глаз опытного киноболельщика и интригующие загадочностью своего назначения новичков и непосвященных.

Восемнадцать квалифицированных продавцов, заведующие отделами кино и фото и их заместители, товаровед, консультант, мастер по ремонту, сотрудник по приему и оформлению заказов с доставкой на дом — весь коллектив магазина своей главной и единственной заботой считает наилучшее обслуживание покупателей.

Коллектив подобрался опытный, умелый, инициативный. Все оформление — и залов и витрин — сделали сами, да так, что оно не уступает по качеству работам, выполненным специальными рекламно-оформительскими мастерскими. Работники отделов фото- и кинотоваров борются за звание бригад коммунистического труда.

Когда весной в подвальное помещение магазина проникла вода и угрожала испортить хранящиеся там товары, все сотрудники магазина самоотверженно работали, спасая государственное имущество. Словом, не случайно районный комитет ВЛКСМ признал, что комсомольский коллектив магазина «Кинолюбитель» работает лучше всех в районе.

И вполне понятны такие записи в книге отзывов:

«Я покорен вниманием ко мне администрации и продавцов вашего магазина; когда бы я ни пришел в магазин «Кинолюбитель», я не только слышу — есть или нет те или другие товары, а получаю грамотную и нужную мне консультацию. Спасибо, дорогие товарищи! Сталевар М. Макаров».

А вот и отзывы иностранных посетителей:

«Мы очень полюбили этот магазин, где весь обслуживающий персонал весьма симпатичен, всегда готов все объяснить, прийти вам на помощь в самой талантной манере и с чрезвычайно большим терпением. Временный поверенный в делах Мексики в СССР Эрнесто Мадеро».

«Исключительный и самый замечательный магазин с крайне осведомленными и опытными работниками, с предельным гостеприимством и обслуживанием. Председатель Всемирного Совета по космическим лучам проф. Бруно Росси. (США)».

ПРЕТЕНЗИИ, ПРЕТЕНЗИИ, ПРЕТЕНЗИИ...

Казалось бы, странно: почему в адрес магазина, в котором так хорошо и умело налажена работа, наряду со словами благодарности, начали высказываться и серьезные упреки.

Ничего не изменилось здесь в смысле культуры торговли, не иссякла инициатива и энергия коллектива и опытного директора П. М. Кримермана. Создается пункт гарантийного ремонта проданной аппаратуры. Стал выходить бюллетень «Кинолюбитель» с советами покупателям, ответами на их вопросы, описанием новых товаров и выступлениями по проблемам, интересующим любителей кино. Активно работает избранный на конференции посетителей магазина постоянно действующий Совет покупателей.

А поток претензий все растет и растет.

Эти претензии, к сожалению, многообразны и весьма обоснованы.

Приходит, например, покупатель в магазин, чтобы приобрести съемочную кинокамеру. А предложить ему, кроме дорогих импортных аппаратов, почти нечего.

Да что там камеру — производство их дело сложное, простой пластмассовый бачок для проявки порой купить невозможно.

Дело в том, что запасы, имевшиеся к моменту открытия магазина, иссякли, а пополняются они совершенно недостаточно.

Наша промышленность крайне медленно и неохотно осваивает выпуск таких «мелочей», как съемочная и проекционная кинолюбительская аппаратура, разнообразное оборудование к ней. Вызывает упреки также и качество ряда изделий.

Обратимся к фактам, которые нам сообщил директор магазина.

Красногорский механический завод вот уже в течение ряда лет выпускает в огромных количествах замечательные фотоаппараты «Зоркий», «Москва» и «Старт». Ему вполне под силу организовать серийный выпуск киносъемочных аппаратов для 8- и 16-*мм* пленки, а также дополнительной оптики к ним и портативных монтажных приборов. Но этой продукции завод до сих пор в магазин не поставляет.

Московский патефонный завод выпускает киносъемочную камеру «Турист» (для пленки 2×8), скопированную с чехословацкой однообъективной

камеры «Адмира-8». В настоящее время за рубежом уже появились новые, более совершенные модели (однообъективная камера «Адмира-8» в Чехословакии уже несколько лет назад снята с производства), и кинокамера «Турист» оказалась просто устаревшей, она почти не находит спроса. Заводу следует взять за основу более совершенные современные образцы (например, японские модели «Сиконик» и «Яшика»), разместив сразу же заказ на оптику к ним на Красногорском заводе. Требует также улучшения и проекционный аппарат «КПЗЛ-16»: его механическая часть явно устарела и нуждается в модернизации. Поскольку патефонный завод освоил производство проекторов для 16-*мм* пленки, ему нетрудно было бы организовать и выпуск проекционных аппаратов для 8-*мм* пленки, на которые кинолюбители предъявляют большой спрос.

Карачаровский завод «Пластмасс» два года «отбивается» от изготовления бачков для проявки 16-*мм* пленки. Заказ на 20 тысяч бачков для кинолюбителей Москвы его не устраивает, он согласен наладить выпуск таких бачков только в том случае, если их будет заказано не менее 100 тысяч. А ведь этот завод уже выпускает проявочные бачки и спирали для 35-*мм* пленки, и дополнительное их изготовление для 16- и 8-*мм* пленки не связано с преодолением каких-либо технологических трудностей.

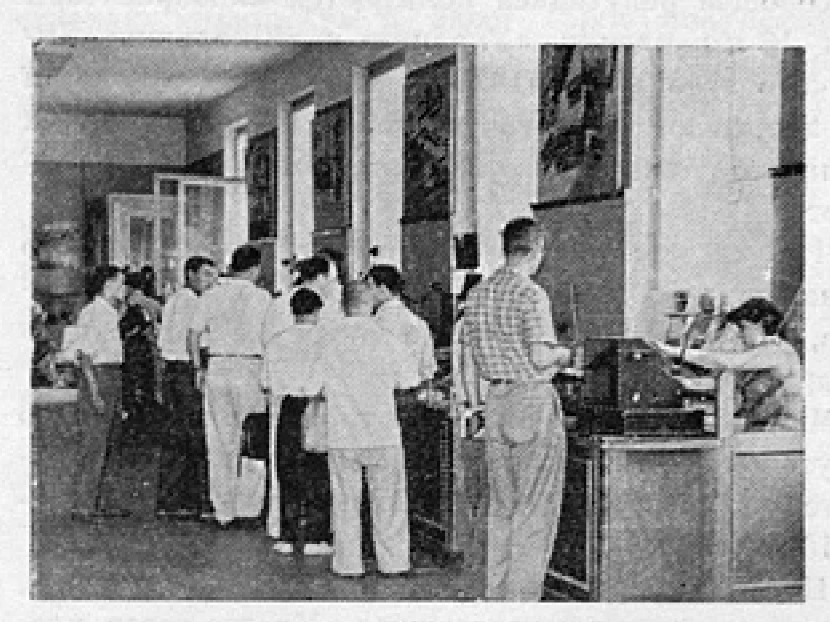
Если уже говорить о подобных «мелочах», то следует отметить, что не представляет особых трудностей для Московского завода фотоизделий наладить производство приборов для изготовления надписей и игровых масок для любительского кино, как и для завода портативных пишущих машин — изготовление небольших и простых резаков для разрезания пленки. А разве для Московского электролампового завода является проблемой выпуск небольших, на 300—500 ватт, зеркальных ламп для кинолюбителей?

На наших предприятиях делают светофильтры и насадочные линзы только к фотоаппаратам, а на киноаппаратуру эта «милость» не распространяется.

Ленинградский завод наладил производство дешевых и хороших фотоаппаратов «Смена», о выпуске же удешевленных киноаппаратов в пластмассовом корпусе не беспокоится, хотя наличие таких аппаратов позволило бы включить в ряды кинолюбителей огромную армию пионеров, школьников, учащейся молодежи.

Фабрика «Химфото» (Москва) изготовляет различные проявители и закрепители (правда, в весьма непрезентабельной упаковке), но до выпуска компонентов для проявления обратимой черно-белой и цветной кинопленки у нее не доходят руки.









В СПЕЦМАГАЗИНЕ «КИНОЛЮБИТЕЛЬ»

Калининский завод искусственных кож до сих пор не может наладить производство любительских киноэкранов, а московский завод «Клейтук» — клея для пленки в небольших расфасовках.

Ряд заводов Москвы и Киева, выпускающих магнитофоны, мог бы без особого труда организовать производство звуковых приставок для кинопроекционных аппаратов.

Хорошей репутацией пользуются кинопроекторы для 16-*мм* пленки «Украина» и «Школьник» Киевского завода «КИНАП» (к сожалению, они почти не поступают в торговую сеть), а проекционных аппаратов для 8-*мм* пленки этот завод не делает.

Что касается основы основ кинолюбительского движения — киносъемочных камер, то, кроме заводов, упомянутых выше, их могли бы изготовлять и другие предприятия.

Много нареканий вызывает у любителей качество и узость ассортимента кинопленок. Совершенно отсутствует в продаже негативная пленка 8×2, 8- и 16-*мм*.

Цветная обратимая пленка 8×2, как правило, крупнозернистая и пересохшая. Многие сорта пленок имеют толстую, неэластичную основу. Почти всю обратимую пленку, пользующуюся особым вниманием кинолюбителей, пленочная фабрика в Шостке выпускает почему-то на катушках, что значительно удорожает ее стоимость. К тому же катушки обратно не принимаются.

Это далеко не полный перечень того, что можно было бы делать и чего не делается.

ПОЧЕМУ?

Не так давно по инициативе Москультторга была организована выставка кинотоваров, рекомендуемых для массового производства. На выставке было много интересного. Знакомились с ней и представители промышленных организаций, совнархозов. Однако ни один из образцов они не приняли для производства.

Годами идет переписка между торговыми организациями и промышленностью, устраиваются совещания, ведутся переговоры о том, какие кинотовары и в каком количестве следует выпускать, однако мало что удается «продвинуть» в производство. Даже то, что легко осуществимо, оказывается для заводов «неинтересным»: на выполнение плана существенного влияния не окажет, а хлопот и забот требует.

Что же касается общественной важности развития кинолюбительского движения, то это соображение на позиции хозяйственников влияния не имеет, ведь это — не их дело.

ТОВАР ВСЕ-ТАКИ ЕСТЬ

Поскольку огромный и все растущий спрос на кинотовары отечественной промышленностью не удовлетворяется, естественно, приходится увеличивать их импорт.

Действительно, в магазине можно приобрести съемочные камеры, да и другие товары, выпускаемые предприятиями Чехословакии, ГДР и других стран. Но и здесь дело не обходится без нареканий и претензий.

Экспортные организации производят закупки за рубежом без учета специфики торговли фотокинотоварами, без учета нужд и запросов кинолюбителей, не советуясь с секцией по работе с кинолюбителями Союза работников кинематографии СССР и с магазином «Кинолюбитель».

Вот и получается, что завозят товары, не пользующиеся спросом не только из-за высокой стоимости, но и потому, что качество их оставляет желать лучшего.

Так, застряли на складе магазина, увеличивая его товарные остатки, польские проекторы «Аматор» продажной стоимостью в 600 рублей, а их завезено в «Кинолюбитель» две тысячи.

Многие импортные товары завозятся некомплектно. Покупатель за сравнительно большую сумму приобретает, например, чехословацкую съемочную камеру «Адмира-8IIA» с двумя блокированными объективами, а предложить ему элементарный светофильтр и насадочную линзу, без которых нельзя производить съемку, магазин не всегда может. Недавно поступил в продажу проекционный аппарат «Веймар-3» (ГДР), рассчитанный на работу с синхронной приставкой к магнитофону, а этих приставок как раз не закупили...

Вот и получается, что товары в магазине все-таки есть, план товарооборота, и не малый (11 млн. руб. в год), он даже перевыполняет, а поток претензий со стороны покупателей все растет и растет.

ЧТО ЖЕ ДАЛЬШЕ?

Нашлись горячие головы (например, заместитель начальника Главного управления торговли Мосгорисполкома тов. В. Невзоров), которые путь к улучшению работы специализированного магазина видят в том, чтобы продавать в нем также мотоциклы и велосипеды, запасные части к ним, спортивный трикотаж и т. д., словом, превратить его в магазин «Мото-вело-кинолюбитель».

Иную позицию занимают дирекция «Кинолюбителя», его покупательский актив, организации кинолюбителей, с которыми он тесно связан. Они добиваются, чтобы магазин стал тем, чем он должен быть:

местом, где кинолюбитель может приобрести любой предмет, необходимый ему для увлекательного и полезного труда в «малой кинематографии», которая сулит стать существенным резервом творческих кадров и готовых фильмов для большого советского киноискусства.

Кинолюбители обращались со своими предложениями, замечаниями, советами в Главснабсбыт Министерства культуры СССР, Управление металлообрабатывающей промышленности Моссовета, Московский городской совнархоз и в другие организации. Они конкретно указывали предприятия, на которых можно было бы наладить производство тех или иных кинотоваров. Совет покупателей, помимо общих вопросов, обсудил на своих заседаниях рабочие чертежи киноаппаратуры, предложил образцы резаков для пленки 8×2, которые и изготовил завод «Москинап», обсудил качество проявителей и внес свои рекомендации по ряду актуальных проблем укрепления технической базы кинолюбительства.

Коллектив работников и общественный актив магазина ставят вопросы об улучшении рекламы кинофототоваров (покупатель должен точно знать все особенности той или иной аппаратуры); об организации торговли киноаппаратурой в кредит; о подготовке кадров продавцов кинотоваров в школах торгового ученичества (а не только фототоваров, как это делается сейчас); о том, чтобы тех, кто распространяет кинотовары и знает спрос покупателей, привлекали к решению проблем, связанных с расширением их производства и с закупками за рубежом.

Все эти вопросы требуют решения. И решить их надо так, чтобы на полках магазина «Кинолюбитель» появлялось все больше и больше самых разнообразных товаров, чтобы это обилие техники помогало множить не по дням, а по часам ряды энтузиастов-кинолюбителей.

Редакция познакомила с этой статьей руководителей Главснабсбыта Министерства культуры СССР и попросила их высказаться по вопросу об удовлетворении насущных нужд кинолюбителей. Ниже публикуется ответ, поступивший из отдела сбыта кино- и театральной аппаратуры.

НЕОБХОДИМЫ СРОЧНЫЕ МЕРЫ

В статье Мих. Белявского перечислены вполне справедливые упреки в адрес заводов-изготовителей киноаппаратуры и оборудования.

Следует при этом отметить, что некоторые предприятия не желают выполнять не только законные требования кинолюбителей, но и прямые указания о выпуске кинооборудования для нужд кинематографии страны.

Так, предприятия Новосибирского совнархоза, несмотря на предусмотренный планом выпуск в 1961 году 2000 стационарных широкоэкранных кинопроекционных аппаратов с ксеноновой лампой, обещают выпустить... лишь 50 штук, да и то в конце будущего года!

Чебоксарский электроаппаратный завод Чувашского СНХ вот уже девятый месяц под различными предлогами уклоняется от выпуска распределительных устройств к германиевым выпрямителям, производство которых освоено смежным Саранским заводом. В результате, дорогостоящее оборудование, изготовляемое Саранским заводом, не может быть использовано из-за безобразного отношения Чебоксарского завода к вопросам комплектации.

Подобное отношение отдельных заводов к нуждам кинематографии ставит в тяжелое положение не только развитие кинолюбительства в нашей стране, но и интересы государственной киносети и профессиональных киностудий страны.

Я. ЛЕЙБМАН,
начальник отдела сбыта кино- и театральной аппаратуры Главснабсбыта Министерства культуры СССР

М. Нечаева

Путями нехожеными

(К 60-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ВЛАДИМИРА ШНЕЙДЕРОВА)

В записных книжках Ильфа есть любопытная жанровая зарисовка — диалог в модной парикмахерской:

— Как вас постричь? Под Петера?

— Нет. Под Джульбарса!..

Милая шутка наблюдательного юмориста спустя четверть века превратилась для историка кино в своеобразное свидетельство авторитетного современника. Действительно, в ту пору потягаться популярностью с образами, созданными Франческой Гааль, могли немногие киногерои. А Джульбарс мог.

Мало того, у этого «героя» картины, поставленной В. Шнейдеровым в 1935 году, оказалась завидно долголетняя слава.

Мальчики и девочки, когда-то с замиранием сердца и ребячьим восторгом следившие за приключениями на далекой границе, давно уже стали отцами и матерями, а у их детей до сих пор на утренниках точно так же замирают сердца при тех же кадрах той же картины. Загляните на выставку служебного собаководства — родословные многих поколений овчарок пестрят кличками в честь представителя их породы, которого экран сделал знаменитым. Да, знаменитым и даже легендарным, притом настолько, что авторы пятого тома «Детской энциклопедии» (вышедшего в 1960 году), говоря о пользе собак, ссылаются на «всем известные подвиги» Индуса и Джульбарса, забыв за давностью лет о том, что Джульбарс — это все-таки кинематографический образ, созданный сценарием, режиссурой и... служебным псом Люксом, хорошо «сыгравшим» хорошо написанную для него роль.

Эта кинокартина — и впрямь удача, но не одна она определяет творческую биографию заслуженного деятеля искусств РСФСР Владимира Адольфовича Шнейдерова, отмечающего в этом году круглую дату своей жизни, обозначаемую цифрой 60. До «Джульбарса» он уже насчитывал более десяти лет активной кинематографической деятельности, да после к ним прибавилось еще двадцать пять.

За плечами этого неутомимого человека свыше 200 000 километров кинопутешествий, проделанных с использованием всевозможных средств передвижения.

В близких и далеких живописных уголках нашей Родины, во многих странах Европы, Азии, Африки, в музеях, в лабораториях видных ученых — биологов и физиков,— повсюду побывали многочисленные зрители его фильмов. А фильмов этих — около ста, самых разнообразных — от изящных, миниатюрных кинооочерков размером в одну часть до больших серьезных работ, помогающих формированию научного, материалистического мировоззрения.

Его произведения не всегда равноценны по своим художественным качествам: некоторые из них как бы эскизы, подготовительные наброски к более значительным. Но все они неизменно привлекают, волнуют необыкновенной пытливостью автора-художника, стремящегося открыть, познать окружающую действительность и рассказать о ней другим.

●

Шнейдеров принадлежит к первому поколению советских кинематографистов, начавших свою творческую жизнь вскоре после гражданской войны. Это были люди самых разных профессий, художественных вкусов, разного уровня общей культуры, разной силы таланта.

В 1917 году Шнейдеров окончил реальное училище. Не завершив высшего образования, ушел в Красную Армию. Казалось бы, после военной службы будущему деятелю научно-популярного кино полагалось вернуться к ученью. Действительно, его никогда не покидала страстная тяга к знаниям. Но энергичному и предприимчивому юноше жизнь представлялась самым лучшим университетом —

бурная жизнь страны, переживавшей период революционной ломки. Старое повсюду заменялось новым, многое появлялось впервые. И Шнейдеров в 20 лет тоже стремился стать в первые ряды строителей новой жизни — быть там, где до него никто не был, делать то, что еще не делалось. Как бы пробуя свои организаторские способности, он по поручению Народного комиссариата земледелия принимает участие в создании одной из первых в стране школ трактористов. Затем начинает работать в Пролеткино. Сперва он и здесь проявляет себя как организатор, но, загоревшись желанием постичь «тайны» кино, идет работать в монтажную, монтирует короткометражные фильмы: «Свердловская ярмарка», «По Самарканду», «По Узбекистану». Так сразу же, в самом начале пути взявшись за географические картины, начинающий режиссер определил круг своих интересов.

Путешествия... Кто не мечтал о них в годы детства и юности! Поездить по свету, познакомиться с жизнью людей дальних стран, любоваться природой, изучать ее — эти желания волнуют каждого едва ли не с того часа, когда он впервые увидел глобус в руках школьного учителя.

Шнейдерова тоже манили путешествия. Но в его юношеских мечтах было меньше несбыточных фантазий и больше реальности: он принадлежит к людям практического склада. Может быть, имело значение и то, что представление о путешествиях, не носившее отвлеченного, утопического характера, складывалось у него не только из книг, но и из живых рассказов отца, который в 90-х годах совершил кругосветное плавание в качестве матроса.

У режиссера, решившего специализироваться на географических фильмах, «езда в незнаемое» была переведена из сферы туманных устремлений на прочную деловую основу. А главное — вот где можно в процессе увлекательной работы восполнить пробелы образования, добрать знания! И само путешествие и тем более обязанность рассказать о нем кинозрителям потребуют изучения комплекса наук.

Однако как же выбрать нужную тему? И как доказать окружающим, для которых творческие возможности Шнейдерова были еще загадкой, свое право работать на этом трудном поприще?

Вскоре такой случай представился. Узнав, что летом 1925 года организуется советская авиаэкспедиция по маршруту Москва — Монголия — Китай, Шнейдеров предложил свои услуги.

Сейчас это может показаться странным, но у него, режиссера-дебютанта, смонтировавшего только несколько короткометражек, не оказалось тогда конкурентов. Ни опытные кинематографисты, ни кинорганизации не торопились давать согласие на рискованный полет. Напомним, ведь это было в детскую пору нашей авиации. Только два года назад акционерное общество «Добролет» открыло первую в стране пассажирскую линию: Москва — Нижний Новгород (Горький). Михаил Кольцов, пролетев в качестве специального корреспондента этим рейсом, писал о нем, как о сенсационной новинке, и шутливо пророчествовал, что придет, вероятно, время, когда такое событие станет обыденным и журналисты не будут писать о нем лирических отчетов, как сейчас никому не приходит в голову делиться с читателями своими впечатлениями от поездки в трамвае...

Словом, настойчивый Шнейдеров и сагитированный им оператор Г. Блюм отправились в путь, купив вскладчину... киноаппарат.

Перелет Москва — Пекин должен был проверить качество первенцев отечественного авиа- и моторостроения, испытать наши кадры в искусстве самолетовождения, проложить новый маршрут — по большей части намеченной трассы еще не летал ни один самолет! Вот почему смотришь сегодня фильм «Великий перелет» и поражаешься дерзости замысла этой экспедиции.

... Низкие, хмурые облака прикрывают Ходынское поле Москвы. Погода в день вылета совсем не соответствует празднично приподнятому настроению собравшихся здесь людей. Киноаппарат знакомит нас с составом экспедиции. Шесть машин и двадцать человек экипажа — таких цифр группового дальнего перелета еще не знала мировая авиация (в знаменитой тогда американской «кругосветке» участвовало шесть человек на четырех машинах).

Размеры, прочность и мощность выстроившихся перед стартом машин не внушают доверия современному зрителю: неужели они долетят до Пекина, эти легкомысленные малютки! Но подмеченные кинокамерой жизнерадостные и заботливые лица участников героического перелета пробуждают в нас уважение и к старомодным машинам. Ведь они — прародители комфортабельных красавцев «ТУ-114», и «ИЛ-18», для которых бросок в Пекин — дело нескольких часов

Две части фильма воспроизводят этапы перелета по СССР.

Третья часть посвящена пребыванию в Монголии. Здесь все просилось на экран — такой своеобразной была тогда жизнь страны, начинавшей переход к социализму сразу от феодального строя, минуя капиталистическую стадию развития. В дальнейшем Шнейдеров не раз будет создавать фильмы на зарубежном материале. В Монголии он только начинал приобретать опыт и впервые столкнулся с тем, что добывать интересный материал порой не легко.

В Китае Шнейдеров попадает в сложные политические условия. Побывав на севере страны, где господствовала реакция, он вместе с Блюмом

отправляется из Пекина, конечного пункта авиамаршрута, на юг, в Шанхай и Кантон — центры бурлящего революционного движения. Ему удалось заснять здесь уникальные кадры. Это была первая советская киносъемка в Китае.

В сравнительно небольшой по метражу фильм Шнейдеров сумел вместить много познавательного материала. С подлинным патриотизмом «Великий перелет» рассказывал о первой внушительной победе советской авиации, наглядно демонстрировал искреннюю дружбу советского народа с монгольским и китайским народами.

Хороший прием фильма зрителями и прессой ободрил молодого режиссера; он понял, что нашел свое призвание, и решил твердо закрепиться в избранной им области. Для этого необходимо было трезво разобраться и в недостатках своего первого опыта.

И в процессе съемки и при монтаже картины Шнейдеров ощущал, что вылетел в экспедицию несколько самонадеянно — с энтузиазмом, но без должной подготовки и в организационном и, главное, в творческом отношении. Выпустив картину на экран, автор с досадой отмечал композиционную рыхлость, разнобой в характере материала. Главная причина— отсутствие полноценного сценария как организующего начала. Естественно, возникал вывод: надо повышать мастерство, оттачивать кинематографическую форму изложения, научиться свободно владеть материалом.

Последующее десятилетие Шнейдеров упорно накапливает опыт. В русле этих поисков лежит его следующая работа «Подножие смерти». На этот раз внимание режиссера приковано к высокогорной экспедиции в неисследованную часть Памира. Освещая работу научной группы и рассказывая о природе края, Шнейдеров умело направляет оператора И. Толчана на выявление географических и этнографических особенностей материала. Автор весьма внимательно изучает ландшафт. Это ему так нужно! Ведь в дальнейшем он снова вернется на Памир, чтобы снимать «Джульбарса». Вот тогда-то ему пригодятся отличное знание местности и своеобразия жизни населения горных районов. Поэтому первое альпинистское кинопутешествие помимо прямой задачи — создания фильма о работе экспедиции — носило характер творческой разведки.

Но уже в последующих двух картинах —«Эль-Йемен» (о малоизученной стране Аравийского полуострова) и «Два океана» (о легендарном походе ледокола «Александр Сибиряков»)— достаточно ясно видны творческие позиции автора. Они формировались по мере того, как расширялся мировоззренческий кругозор режиссера, обогащался его жизненный опыт и совершенствовалось профессиональное мастерство.

Романтика новизны последовательно утрачивала в работах Шнейдерова самодовлеющий, отвлеченный характер и все органичней сочеталась с углубленной научной и общественно-политической характеристикой географических событий и явлений.

Историки кино обычно называют «Великий перелет» первым советским экспедиционным фильмом. Но эта жанровая разновидность документального и научно-популярного кинематографа не сразу утвердила свое право на существование. Не редко еще подвергались сомнению «законность» и плодотворность экспедиционного фильма на том основании, что он будто бы не способен к широким политическим, публицистическим и научным обобщениям, а вынужден лишь ограничиваться поверхностными наблюдениями.

Шнейдеров на практике и в теоретических высказываниях опровергал утверждения своих противников. Он черпал при этом уверенность и в своих работах и в удачах коллег, мастеров экспедиционного фильма — В. Ерофеева («Крыша мира»), Е. Блиоха («Шанхайский документ»), А. Литвинова («Лесные люди»).

Не останавливаясь, однако, на достигнутом, Шнейдеров уже в начале 30-х годов приступает к планомерному осуществлению нового замысла — создает экспедиционно-приключенческие фильмы. Путь к «Джульбарсу» лежал через картины «На высоте 4500 *м*» (1931) и «Золотое озеро» (1934) — в них он впервые использовал актеров.

Действие первой картины развертывалось в районах Тянь-Шаня. Отражая их географию и этнографию, автор намеревался одновременно «показать необходимость развития высокогорного туризма, огромное значение кадров туристов-высокогорников, готовых в любую минуту с оружием в руках стать на оборону горных границ нашего Союза».

Сценарий, написанный Шнейдеровым, включал в себя рассказ о путешествии группы туристов и такие игровые эпизоды, как «Кража баями колхозного табуна», «Борьба населения, пограничников и туристской группы за колхозное стадо».

Сочетание игрового и документального, геоэтнографического материала — можно себе представить трудность столь усложненной творческой задачи. Экспериментальный характер предпринятой киноэкспедиции во многом оправдывает методологическую неточность и некоторую эклектичность фильма. Характерные особенности быта населения, детали пейзажа он отражал достоверно и увлекательно. Но автору не удалось еще создать сколько-нибудь значительные образы людей и увязать их судьбу с событиями фильма.

Упорные, настойчивые поиски живых образов и жизненно правдивых ситуаций продолжались при

постановке «Золотого озера». Картина, снимавшаяся в Ойротии, наполненная поэзией пейзажа и романтикой необычных событий, происходящих с героями, открывала блестящие возможности показать в занимательном приключенческом фильме величественную, прекрасную природу горного края, новое поколение его людей — честных тружеников, откровенных и прямых в дружбе, непреклонных и бесстрашных в борьбе с врагом. И то, что режиссер, шагнувший в художественное кино, не оробел, а в меру своего опыта и дарования добился значительной удачи, заслуживало похвалы.

С волнением и трепетом показывал автор свою работу великому Горькому. Для художника, ищущего новые пути, важно было получить подтверждение в правильности избранного направления. И Горький дружественно поддержал поиски, подметил удачу «Золотого озера» и назвал эту работу Шнейдерова «очень нужной сейчас картиной».

Значит, то, что делал режиссер, это не просто какие-то любопытные, оригинальные и занятные своей «экзотичностью» вещички. Нет, его картины нужны стране, изучающей свои бывшие глухие окраины и быт их населения, находившегося еще недавно на положении «инородцев».

Три художественных фильма, поставленных Шнейдеровым после «Золотого озера»,—«Джульбарс», «Ущелье аламасов» и «Гайчи» (они тоже создавались в экспедициях), имеют приключенческий сюжет и построены на национальном материале. Их необычность и принципиальная важность состоят в том, что они весьма органично объединяют в себе воспитательные и познавательные начала. Много места отводится в них пейзажу, поэтично снятому операторами А. Шеленковым («Джульбарс», «Ущелье аламасов») и Н. Прозоровским («Гайчи»).

Какими фантастичными ни казались бы приключения пограничника Ткаченко, сколь ни причудливо переплеталась его судьба с судьбой молодой Пери — внучки охотника Шо-Мурада («Джульбарс»), как бы явственно ни проступали краски древней легенды в истории похода ученого Джомбона («Ущелье аламасов»), сколько бы ни было вымысла в биографии нанайского мальчика, мстящего врагам родины за смерть своего отца («Гайчи»),— во всех этих картинах ощущался реалистический взгляд их автора на действительность, стремление к жизненной правде в обрисовке людей, событий и места действия. Преследуя и воспитательные и познавательные цели, Шнейдеров насыщает свои фильмы документально достоверным ландшафтом (это не декорация, не просто необычный, красивый фон, а географически точный «образ» местности), тщательно воспроизводит быт местного населения — недаром он так долго и добросовестно изучал подлинный материал!



Кадр из фильма «Джульбарс»

Нет нужды вспоминать, что в этих фильмах можно было обнаружить тот или иной недостаток. Важно, что все они вместе взятые явились радостной и обещающей новинкой, что Шнейдеров — первый, кто начал их создавать, и что он шел впереди, прокладывая дорогу.

В одной из своих книг, рассказывая об экспедиции на ледоколе «Александр Сибиряков», Шнейдеров сообщил интересный эпизод:

«Мы берем курс на какой-то никем еще не обследованный и условно нанесенный на карту остров.

Идем открытым морем, свободным от льда. Ночь. К утру мы должны быть у острова.

На рассвете в каюту врывается вахтенный с криком:

— Остров показался! Проспите! (По экспедиции отдан приказ немедленно оповещать киногруппу обо всем, что встречается на пути)».

С первой своей самостоятельной режиссерской работы Шнейдеров взял курс на никем еще из ученых и киноработников не обследованные области и районы, на белые пятна карт. Никто не врывался в его жизнь с неожиданным специальным оповещением о предстоящих экспедициях, о целях и маршрутах готовящихся путешествий. Он сам, без всякого приказа, стоял на вахте. И если это был самый ранний визит дружбы только еще оперяющейся советской авиации в Монголию и Китай, или первовосхождение на высоты Памира, или кинематографическое «освоение» Каракумской пустыни, ледников Тянь-Шаня, или дерзкая вылазка в «загадочную» аравийскую страну, куда до того не удавалось проникнуть ни западноевропейским, ни вездесущим американским кинорепортерам, или исторический переход Северным морским путем из Белого моря в Тихий океан за одну навигацию,— обо всем заранее узнавал Шнейдеров, будто каким-то

шестым чувством предвосхищая события, — всюду появлялся он с киноаппаратом, не просыпал! Право, будь Колумб нашим современником, удивительный фильм об открытии Америки непременно делал бы Владимир Адольфович...

Война прервала мирные путешествия ражиссера. Теперь его маршруты — фронтовые дороги: на дальних подступах к Москве, на Кавказе, под Сталинградом, на Дону. Свой зрелый опыт он направляет на большое и безотлагательно нужное для Родины дело: используя фронтовые съемки, создает военно-учебные кинокурсы «Немецкая оборона и ее преодоление», «Пехота в бою».

Казалось бы, уже перед войной Шнейдеров «нашел себя», нащупал интересное, перспективное направление для своей творческой деятельности. Пожалуй, после войны ему, признанному авторитету, логично было бы возвратиться к начатому, селекционировать экспедиционные фильмы, улучшать их, пытаться соединить с картинами приключенческого жанра. Почему же этого не произошло?

Опять-таки здесь, видимо, проявились особенности этого художника. Первооткрыватель, пытливый разведчик по призванию, по складу предприимчивой натуры, он как бы оставляет другим разрабатывать то, что нашел. И его ли беда, если этих «других» почему-то оказалось не так много? Потомки «Джульбарса» могли бы сейчас оживить скучное однообразие наших приключенческих картин.

А Шнейдерова уже тянет на новые, нехоженые пути. В послевоенной культурной жизни страны приобрела важное значение пропаганда научных знаний, в частности популяризация успехов физики в раскрытии тайн строения материи.

На съемках фильма «В зарослях волжской дельты». Слева — В. Шнейдеров



Меченые атомы... Сейчас наука настолько изучила их свойства, что они поступили на вооружение практики. С их помощью можно проследить рост и развитие растения, обнаружить пораженные болезнью очаги в теле человека, влиять на деятельность живого организма и т. п. Но когда Шнейдеров задумал снять фильм «Меченые атомы», многое еще было неясно. Быть может, именно эта неясность и привлекла его. «Меченые атомы»— это тоже своеобразная разведка в мир малоизученного. Автор ведет нас в лаборатории и институты, знакомит с работами крупнейших ученых страны, применяющих меченые атомы в биологии, медицине, сельском хозяйстве.

Еще более сложный путь в малоизученное проделал Шнейдеров, работая над фильмом «У истоков жизни». Семь лет напряженного творческого труда (с 1947 по 1953), несколько вариантов сценария, две законченные редакции фильма! Автор знакомит зрителей с современными представлениями о происхождении жизни, с исследованиями академика А. Опарина, с последними находками палеонтологов. Многие интересные археологические материалы стали широко известными благодаря экрану.

Придирчивый критик может усмотреть в этих «мировоззренческих» картинах некоторую книжность изложения, экскурсионный принцип подачи научного материала. Может быть. Уж больно трудна, а главное неизведанна тема.

Научной и творческой эрудицией, незаурядным организаторским талантом отмечена деятельность Шнейдерова, направленная на создание серии видовых фильмов: сначала — «Путешествия по СССР», а позже — «Киноатлас мира». Надо напомнить, что даже в ту пору еще была жива печальная память дореволюционных «видовок» с их аполитичностью, пристрастием к экзотике и псевдонаучным «сюжетам». Недоверие вызывало уже само название «видовой фильм», а что же говорить о какой-то там серии!

Но убежденность в правоте замысла, настойчивая разъяснительная и административная деятельность Шнейдерова взяли верх. Будучи художественным руководителем серии «Путешествия по СССР», он совместно с членом-корреспондентом Академии наук СССР, ныне академиком Д. Щербаковым разрабатывает в 1946 году методические указания по производству видовых лент для популяризации географических особенностей нашей страны.

В эти годы режиссер путешествует по Казахстану, Прибалтике, Кавказу, Волге, Каспию и защищает свои теоретические положения на практике — видовыми фильмами «Наши субтропики», «Солнечный край», «Белое пятно ледника Сагран», «Ноябрь в Сухуми», «Алма-Ата», «От Теберды до

Клухори», «Жигули», «По Неману», «Зеленые берега» и др. Этими картинами он доказывает, что советский видовой фильм может нести значительное социальное содержание, глубокий политический смысл. Зрителя, наблюдающего за новой жизнью советской Литвы, социалистического Казахстана, солнечного Черноморского побережья — Всесоюзной здравницы, или преобразующихся Жигулей, глубоко волнуют перемены в географии страны. Он воспринимает эти картины, проникнутые пафосом созидания, с большой патриотической гордостью за свою Родину.

Когда хотят похвалить какой-либо фильм, упоминают о его притягательной силе. Про видовые фильмы так можно говорить не в переносном, как обычно, а в самом буквальном смысле этого слова. Лучшие из них действительно влекут, манят, зовут, соблазняют зрителя. Ему хочется сесть в поезд, на пароход или самолет, отправиться в путешествие, побродить пешком, чтобы самому посмотреть эти интереснейшие места, насладиться прелестью пейзажей, созерцать богатства родной земли.

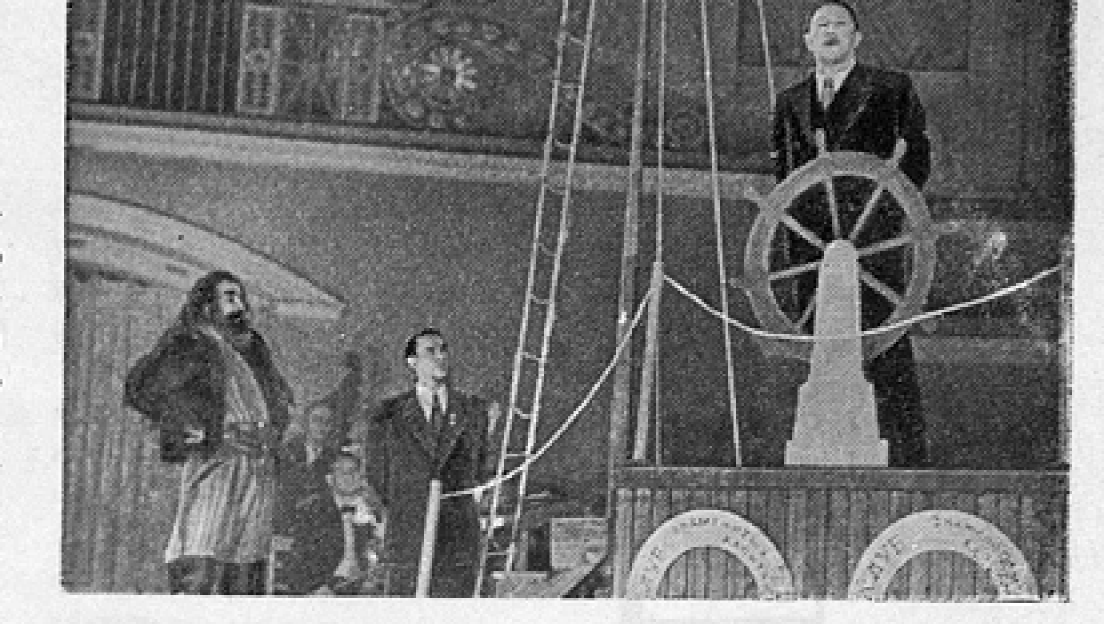
В июле 1960 года товарищ Н. С. Хрущев, посетив Астрахань, делился своими впечатлениями:

«Земли и камыши низовья Волги — это наш большой клад. Я давно собирался побывать в этих краях. Раньше я смотрел видовую кинокартину о дельте Волги, знакомился с ней по литературе, а теперь сам воочию убеждаюсь, какие здесь большие богатства... Эти богатства надо лучше использовать на благо народа».

Видовую кинокартину «В зарослях волжской дельты» сделал В. Шнейдеров. В ней автор увлекательно рассказал о необычайном своеобразии природы этого края, где в камышах водятся дикие кабаны и... тигры, где буйная растительность подступает к морю, охраняя колонии древнего лотоса (единственное место в Европе, где есть это растение). Успеху картины способствовало умение художника объединить необычный материал, обобщить географические детали, дать им популярно-научное объяснение.

Возглавляя сейчас серию «Киноатлас мира», Шнейдеров стремится объединить творчески сильный коллектив сценаристов, операторов, режиссеров, способных справиться с небывалой по масштабу задачей — создать кинематографический атлас нашей планеты.

Два года назад Шнейдеров все же вернулся к экспедиционному фильму, выпустив совместно с китайскими кинематографистами полнометражную документальную картину «Под небом древних пустынь». Если юношеская смелость начинающего киноработника, отправившегося в 1925 году в рискованное авиапутешествие, могла удивлять, то изнурительная киноэкспедиция по трассе Алма-Ата — Ланьчжоу, предпринятая немолодым уже режиссером, вызывает искреннее уважение к неутомимому труженику-энтузиасту. Шнейдеров пересек Центральную Азию по тем местам, по которым некогда прошли Пржевальский, Потанин, Козлов, Обручев. Зоркий глаз кинопутешественника подметил новое в древних районах, это — разработка нефти, строительство железной дороги. В фильм вошли уникальные кадры — мираж, таинственный «Город нечистых духов» и другие.



Открытие «Клуба знаменитых капитанов» в зале имени Чайковского 1 января 1949 года. Выступает В. Шнейдеров

●

Что сейчас делает Шнейдеров?

Скольким людям вы зададите этот вопрос, столько же получите разных ответов. И не потому, что спрошенные вами плохо осведомлены или что-нибудь путают, а потому, что поразительно разносторонни дела, которыми до отказа заполнен его рабочий день.

Если Шнейдеров не занят сию минуту очередной беседой с учеными, если не консультирует молодых кинематографистов или кинолюбителей, если не разрабатывает замысел увлекательной киноэкспедиции, если не пишет книгу, продолжая многолетнюю и продуктивную литературную деятельность, значит, он хлопочет о каком-то новом своем начинании, кого-то убеждает, чего-то добивается.

Особенно много сил и времени отнимает у него популяризация.. научно-популярных географических картин. Здесь приходится преодолевать многочисленные препятствия, чтобы фильмы доходили до тех, кому они адресованы.

Неиссякаема энергия Шнейдерова! Он организует «Клуб кинопутешествий», «Клуб знаменитых капитанов», налаживает цикл телепередач и чего только еще не делает! Оно и понятно, ведь речь идет о создании или продвижении фильмов, а в этом — смысл его творческой жизни, это дело, которому Владимир Адольфович отдает всего себя — свои знания и опыт, талант и темперамент.



Л. Трауберг

„Минувшее проходит предо мною...“

(ОБ «ОЧЕРКАХ ИСТОРИИ СОВЕТСКОГО КИНО»)

Прочитана последняя, 737-я страница. За ней более ста страниц справочного материала. В самом деле, солидный труд — и для авторов, и для читателя.

Первый том «Очерков истории советского кино»* вышел в 1956 году, второй — в 1959. Очевидно, в 1961 выйдет третий, последний.

Это — без каламбуров — огромный труд. Мы много говорим о товарищеском, не маниловском, но и не собакевическом отношении к художникам. Именно так, серьезно, и с уважением, и с требовательностью хочется отнестись к работе большого коллектива историков кино.

Второй том заканчивается обзором фильмов 1945 года. Вероятно, последний том коснется продукции 1955 года.

Но ведь это не история, это наши дни.

В юмористическом рассказе конца XIX века профессор на предложение включить в лекции рассказ о войне России и Турции недоуменно отвечает:

— Крымская война? Да ведь она была на моей памяти. Я всю ее подробно знаю. Какая же это история?

Автору настоящей рецензии может показаться нелепой книга по истории кино вообще. История кино? Да ведь я мальчишкой в театрах-иллюзионах и синематографах переживал ужасы «Зигомара» и первые каскады Чаплина! Какая же это история?

* Очерки истории советского кино. Подготовлены Институтом истории искусств АН СССР. М., «Искусство».

Кино — не только самое важное из искусств. Оно — и самое удивительное, как и подобает искусству, рожденному самой великой и сложной из эпох.

Легендарными, подобно героям «Илиады», становятся Дзержинский, Фрунзе, Котовский, хотя еще недавно мы с ними встречались. Нам еще улыбаются люди — живая история партии, гражданской войны, пятилеток.

В чем историчность этих людей и событий?

В том, что время повернулось. Ленин в выступлениях о нэпе рассматривал гражданскую войну как историю, как прошлое. То, что не годилось для настоящего, стало отошедшим в историю. То, что с вершины подступов к России социалистической было утверждено как великое, стало историей — в смысле памятника.

Может быть, ничто так хорошо не отличает историю от неистории, как две поэмы В. Маяковского — «Владимир Ильич Ленин» и «Хорошо». Первая — поэма историческая, вторая — нет. Но временная разница — всего четыре года.

Да, все это история — и Шостакович, «иллюстрирующий» немые картины в кинотеатре «Светлая лента», и Луначарский, хмурящийся потому, что великий фильм «Земля» «пущен под откос» одной рецензией, и режиссеры, в маленьком алма-атинском кабинете взволнованно говорящие о работе на новом месте, работе для 1941 года.

И с точки зрения «поворота истории», вероятно, законно доводить историю советского кино до 1954 года. Все явственней слышим мы щелк пере-

хода на новые рельсы в том году. А ведь прошло тоже всего четыре-пять лет!

Дело не только в том, что появились «Журавли», «Судьба человека», «Баллада о солдате», по-своему продолжающие большие традиции тридцатых годов. Дело в том, что каждый умеющий слушать музыку своего времени человек полон самого восхитительного волнения, предчувствия и уверенности. И причина этого — политика нашей партии.

История советского кино — это наше прошлое. Но это и настоящее и даже будущее. Мы неустанно, вслед за величайшим из людей, отстаиваем подлинный гуманизм, с радостью читаем о том, как темнокожие Максимы наших дней завоевывают власть в сердце Африки. Нет, нет у нас равнодушия к истории!

> «...Минувшее проходит предо мною —
> Давно ль оно неслось событий полно
> Волнуяся, как море-окиян?»

Сам летописец Пимен у Пушкина далеко не безразличен к истории.

Не был равнодушным даже к далекому прошлому и автор «Годунова»: достаточно вспомнить концовку о «безмолвствующем народе».

Не назовешь «равнодушными дьяками» тт. Гинзбурга, Долинского, Дробашенко, Зоркую, Калашникова, Лебедева, Писаревского, Погожеву, Смирнову, Фрейлиха, Чахирьяна и Юренева! Эти двенадцать рыцарей Круглого стола имеют право вспоминать о битвах, где вместе с нами рубились они (хотя многие из них и не бегали в иллюзион).

Когда вышел первый том, он не вызвал массовых волнений. Но были споры. Сейчас можно спокойно понять, что в чем-то критика «Очерков» была не совсем справедливой. Не только художникам кино свойственна переоценка собственной исторической роли; неизбежно недовольство кажущейся недооценкой ее в истории.

Авторов первого тома обвиняли и в излишней жалости, и в пристрастном гневе (в самом деле, только чрезмерной снисходительностью можно объяснить положительную оценку плохого фильма «9 января», и, конечно, это я в порядке субъективного недовольства, не так уж справедливы архигрозные отзывы Р. Юренева о «кощунствах, обывательщине и саморекламе» ФЭКСов). Упрекали их, авторов «Очерков» (и это действительно заслуживает обвинения!), в том, что «немного лиц им память сохранила». Странною была забывчивость в отношении Е. Червякова, П. Петрова-Бытова, И. Трауберга, ранних А. Зархи и И. Хейфица, М. Калатозова и других.

В чем бы ни упрекать авторов «Очерков», одно несомненно: «Очерки» написаны без подьяческой сухости, с горячей любовью к советскому кино и людям, его прославившим. Еще в одном нельзя упрекать авторов: отзывы их о фильмах, за редкими исключениями, справедливы — это суд времени и народа.

Критик Н. Оттен в газетной статье сообщил о возмущении покойного Сергея Васильева оценкой во втором томе «Бежина луга» С. Эйзенштейна. По мнению Васильева (в передаче Оттена), «Бежин луг» вовсе не был неудачей гения: на самом деле все было подстроено врагами народа, окопавшимися в кино.

Странное мнение, которого не разделит, пожалуй, ни один кинематографист, видевший материалы «Луга»! (Не касаюсь побочных обстоятельств, о которых ниже.)

Все это — отношение к материалу, неоспоримые в основном оценки, стремление осветить сложные противоречия почти тридцати лет истории кино единственно точным методом — марксистским— позволяет говорить о книге, говорить с ее авторами, как с людьми творчески вошедшими в ту самую историю, о которой они пишут.

Именно поэтому нельзя ограничиться общей оценкой двух книг, хотя бы и положительной.

Обратим внимание на название: «Очерки истории...».

Это говорит не только о скромности. Это свидетельство понимания всех трудностей создания истории после почти сорока лет безмолвия, нарушенного лишь двумя-тремя юбилейного типа книжками и альбомами и талантливой, но спорной книгой Н. Лебедева.

Поговорим о трудностях.

Я начну с самой малой, курьезной, но имеющей значение.

Во втором томе — почти девятьсот страниц.

Кому-кому, но авторам «Очерков» незачем напоминать о значении для фильма монтажа, хотя бы только в метражном смысле.

Никто не считает единственно возможным привычный метраж в 2600—2700 метров: и «Мост через реку Квай» и «Щорс» превысили эту цифру.

И все-таки мечом висит над группой метраж, вырезаются сцены, на которые потрачены вдохновение, пот и кровь; безжалостно истребляется лишнее, пусть интересное, во имя точного, стремительного хода вперед.

Книга — не фильм, и все-таки...

Тридцать страниц введения в первую часть, пятнадцать — введения в первый очерк, двенадцать — введения во вторую часть и, наконец, еще двенадцать — заключение... Семьдесят страниц (на деле — все сто) «повторения пройденного», как будто авторы боятся, что читатель сам не сделает нужных выводов и обобщений.

Что это, как не плохой монтаж? В результате — убийственно пухлый том с непомерно дорогой ценой.

Но мне кажется, что пухлость — не только в количестве страниц.

Предвидя возможные возражения, редколлегия заранее говорит о предпочтении ею метода построения на основе анализа фильма. Не это вызывает возражения.

Все-таки стоило ли книгу делить на жанры картин: исторические, историко-революционные, комедии, фильмы о современности, детские фильмы?..

Кажется, ни одна история кино еще не строилась так (конечно, даже труд Жоржа Садуля — не указ).

Авторы «Очерков» настаивают на своем методе, а на деле он приводит к затемнению общей картины.

Попробуйте написать историю живописи, располагая творчество Репина по разным главам: «Запорожцы» — в одной, «Государственный совет»— в другой!

Почему «Грозу» В. Петрова нужно анализировать в одном очерке, а «Петра I»— в другом, «Депутата Балтики» и «Члена правительства» в разных местах?

Редколлегия против, как она называет это, «персоналий».

Но ведь существовал другой метод, которого, кстати, в общем, придерживаются «Очерки»: исторической последовательности.

Может быть, это вызвало бы добавочные трудности, нельзя было бы распределить авторов, но, в конце концов, какое дело до этого читателю?

Анализ творчества И. Пырьева вы найдете в разделе комедии. Но комедии ли только фильмы Пырьева? Собственно, что комедийного в «Сказании о земле Сибирской» и что отличает этот фильм от «Свинарки и пастуха»? Почему все это — не фильмы о современности?

«Детство Горького» отнесено к экранизациям. Почему это не фильм для детей? Зато произведения по Пушкину, Гюго, Катаеву вы найдете в разделе детских фильмов.

Несомненно, у редакции «Очерков» имеются свои и, вероятно, резонные на все ответы.

Один из них возникает у меня. Очень долго мы считали, что в прошлом — и в годы расцвета также — мы побеждали больше на фронте историческом. Выделение в книге «современности» показало, как блистательна была эпоха 1930—1940-х годов и в этом смысле. Право, есть чему поучиться сейчас, когда эта тема законно первенствует.

И все же ясен итог: до крайности условным является в «Очерках» принцип отнесения фильма в тот или иной раздел.

И — что главное — из-за такого разделения потеряно ощущение именно той исторической последовательности (со всеми противоречиями и богатством), о которой справедливо пекутся авторы.

Именно это разделение привело к многочисленным введениям и заключениям.

Судьба кинематографии — судьба народная. Но об этой синхронности говорится только в введениях, и как неполно, необразно!

По существу, даже в специальном введении Н. Лебедева все дано в ничего не объясняющих упоминаниях и перечислениях.

В свое время мы недоумевали при чтении брошюр И. Большакова, представляющих попросту списки выпущенных фильмов с безапелляционной раздачей отметок (порочная, плохая, средняя, хорошая, выдающаяся или победа).

Тень этого метода лежит на обоих томах, и не только на перечнях, но и в смысле распределения отметок.

К счастью, это только тень, но и она заставляет тревожиться.

Во втором томе «Очерков» едва ли не двадцать раз упоминается «культ личности». По мнению авторов, он проявляется только в переоценке кинематографистами (ох, уж эти зловредные кинематографисты!) роли И. В. Сталина в истории.

Только ли в этом дело? Известно, что с культом личности были связаны и произвольные, субъективистские оценки некоторых произведений искусства—то чрезмерно суровые, то неоправданно хвалебные.

Смелый историк (а авторы «Очерков»— в большинстве своем коммунисты — доказали свою смелость, взявшись за дело) не стал бы приводить в «Истории» некоторые, далеко не бесспорные оценки одного человека, как аксиомы.

В первом томе Н. Лебедев не нашел никаких слов для РАППа, для АРРКа, кроме слов хулы.

Но ведь это своего рода «рапповское вульгаризаторство».

Конечно, и РАПП и АРРК были виновны во многих грехах, и роспуск их в 1932 году был закономерен. Но не упомянуть все стороны вопроса, не понять всей его сложности для историка непростительно.

В 1929 году на одном из собраний кинематографистов выступал молодой Александр Фадеев. Никогда не забуду всей силы его простых, не ораторских слов, всего воздействия их не только на меня.

Мои товарищи этих лет — Ф. Эрмлер, С. Юткевич, Г. Козинцев, С. Герасимов, Г. Александров — могут рассказать о том, какое значение имели отдельные «рапповцы» для перехода на путь «Встречного», путь «Чапаева».

Зачем же чернить наотмашь все то, что связано с дорогими для нас именами Фадеева, Либединского, Афиногенова?

Вместо попытки разобраться — механическое повторение, оценка-клише.

Разве не такое клише — отзыв о картине «Закон жизни»? Картина — слабая и подражательная, но история с ней, как и с фильмом Зархи и Хейфица «Моя родина»,— история печальная.

В «Очерках» часто говорится о гении Сергея Эйзенштейна, об одном из замечательнейших людей мирового кино.

А вместе с тем в книге не оказалось материала о работе, давшей жизнь кинематографии целой нации, «Да здравствует Мексика!». И хотя «Бежин луг» нельзя отнести к удачам великого мастера, стоило ли попросту зачеркивать этот труд художника?

Мы не знаем, как разрешат авторы «Очерков» в третьем томе такие вопросы, как малокартинье, как оценят они фильмы «Клятва» и «Незабываемый 1919» и другие явления и факты в искусстве того периода.

Хочется не сомневаться, что они скажут об этом смело и партийно, со всей ответственностью перед историей.

Кому же, как не им?

Ведь вот перечтите хотя бы только четыре главы, написанные Р. Юреневым, Л. Погожевой, Н. Зоркой, Д. Писаревским, С. Фрейлихом.

С какой художественной выразительностью напоминает Юренев о кадрах «Волги-Волги»:

«...В ужасе бежит от них Бывалов. А они — поющие, пляшущие, играющие, читающие, свистящие — атакуют его отовсюду».

Мне кажется, что созданная Козинцевым, мною, Москвиным и Чирковым трилогия никогда еще не подвергалась такому сжатому и одновременно всестороннему, полному увлечения разбору, как в очерке, написанном Н. Зоркой.

Серьезно и вовремя (хотя и не без ошибок, об этом я говорю ниже) описывает Д. Писаревский в первом разделе знаменательные споры приверженцев «поэтического» и «прозы в кино» в начале 30-х годов.

Кстати, вряд ли права в своей статье в IV книге «Вопросов киноискусства» Л. Погожева, приписывающая едва ли не приоритет традиций повествовательного кино С. Герасимову. И исторически не так это («Дела и люди», «Встречный», отчасти «Окраина» появились за пять лет до «Семерых смелых»), и далеко не только «Учитель», а скорее «Великий гражданин», «Член правительства» и другие фильмы представили эту линию советского кино.

Оспаривая в этом вопросе мнение Л. Погожевой, хочется целиком присоединиться к ее суждениям в статье об экранизации в «Очерках», суждениям, столь своевременным в наши дни.

Можно было бы еще немало сказать о положительных сторонах «Очерков».

Отметим лишь одну, очень важную.

Мне довелось в начале поставить вопрос: возможна ли история советского кино?

И первый том, и первый раздел второго доказательно отвечают на этот вопрос: да, это история, хоть это и было при нас.

Второй том появился примерно полтора года назад.

За эти полтора года советская кинематография не только шагнула, она прыгнула вперед.

Дело не только в том, что за эти полтора года появились такие фильмы, как «Судьба человека», «Баллада о солдате», «Покорители моря». Дело не в полученных на фестивалях кубках и премиях, не в продолжающемся успехе советских фильмов во всем мире.

В 1901 году Ленин писал (я не могу без волнения читать эти строки):

«...Когда здесь и там начинают вспыхивать огоньки...— всего прежде и всего более нужен сильный приток свежего воздуха, чтобы эти огоньки могли разгореться в широкое пламя!»

Ленин говорил о «народном возмущении», о борьбе, но мы вправе применить его слова к творчеству.

Здесь и там вспыхнули огоньки прекрасных картин, созданных во всех концах страны: «Сережа», «Колыбельная» и «Живые герои», «Отчий дом» и «Неподдающиеся», «Мичман Панин» и «Дама с собачкой», «Иванна» и «Люди на мосту», «Девочка ищет отца» и «Балтийское небо» — сколько их!

Как замечательно, что большинство этих фильмов поставлено молодыми режиссерами, даже дебютантами.

Этим огонькам нужен только сильный приток свежего воздуха — и будет пламя!

Такой приток налицо: зримые черты семилетки, дружеские беседы руководителей партии с художниками, победы дела мира во всех уголках земного шара.

Но нам нужно очень большое пламя. Ярче, чем флаг «Потемкина». Победоносней, чем полет чапаевской тачанки.

Сильный приток свежего воздуха — разве не для этого трудились люди над историей нашего киноискусства?

Обращаясь к ней, молодой кинематографист может понять неодолимую силу своего дела, а все те, кто делал кино на протяжении многих лет, могут обрести новые силы.

Время серьезное. Поставлены большие задачи. Налицо огоньки, но пламени еще нет.

Мы много стали говорить о человечности наших картин, об их скромности и даже похвальной камерности...

Не знаю, может быть, это и так, и, может быть, это и есть новый стиль или зачатки нового стиля.

Меньше всего хочется ссылаться на прошлое, противополагать широкие просторы картин о Ленине, о Кронштадте, о «Потемкине», о Шахове, о Волге волнительным историям о маленьких, но по-настоящему больших людях.

И все-таки — не утрачивается ли иногда мера значительности современного фильма?

Только поэтому, когда дочитана последняя, 737-я страница, и захотелось поспорить с авторами, несмотря на признание их труда.

В свете этих больших, как кажется, споров не хочется говорить о мелких неточностях (а как лакомо для рецензента «поймать» автора, скажем, на неверном указании, что «Чапаев» вышел несколькими месяцами раньше «Веселых ребят»: фильм Г. Александрова появился месяцами раньше «Чапаева», но на экран был выпущен на полтора месяца позже).

И еще не хочется кончать эту рецензию (скажем, «очерк-рецензию») фанфарами. Как часто фанфары оборачивались фанфаронством!

На странице 134 второго тома приведены слова С. Герасимова о том, что после «Учителя» он хочет говорить в другой манере, говорить во весь голос.

Автор очерка С. Фрейлих по этому поводу пишет:

«В таком высказывании Герасимов был неправ вдвойне: во-первых, потому, что художник вообще не волен менять своей творческой манеры, не рискуя потерять свою самобытность и столь важную в искусстве творческую индивидуальность: во-вторых, чтобы оставаться верным действительности в изображении других ее сторон, надо вовсе не менять стиль, а совершенствовать его».

В этом утверждении все категорично и все неверно.

Во-первых, не поймешь, какая разница между самобытностью и (столь важной в искусстве) творческой индивидуальностью.

Во-вторых, с удивлением узнаешь, что художник не волен менять свою творческую манеру.

Как же быть с Пушкиным «Цыган» и «Евгения Онегина», с Горьким «Челкаша» и «Моих университетов»?

Как можно при таком понимании переломов в стиле писать о советском кино, где ряд мастеров создали лучшие свои вещи, изменяя свою творческую манеру, не только отбрасывая столь явные сейчас «творческие пороки», но и сжигая многое, что создавалось ими же раньше?

Во втором томе «Очерков» (страницы 48—49) далеко не полно и сбивчиво изложены обстоятельства творческого совещания в январе 1935 года, сыгравшего, как указывает Д. Писаревский, большую роль в развитии киноискусства.

О, эти фразы в безличной форме! «Глубокой, принципиальной критике были подвергнуты», «решительное осуждение получили попытки»...

Чьи попытки? Чьей критике?

Достаточно прочесть стенограмму совещания (Кинофотоиздат, 1935), чтобы понять сложную расстановку сил на нем. Как будто особых боев не было. Но ведь атака против излишеств и устарелости поэтического, монтажного кинематографа велась определенными людьми. Помню, Шенгелая, Кулешов, Головня (да и Довженко) резко, почти бранно обрушились на ленфильмовцев, будто бы выступавших «из зависти», «с нелюбовью к кино». В заключительной, поистине великолепной речи утопил существо спора С. Эйзенштейн. Утопил с тем, чтобы через полтора года на практике узнать огромное значение спора.

Еще и сейчас звучат отголоски этих споров. Иди, пойми их из описания в «Очерках»!

Но суть не в этом. Суть в том, что были по-своему неправы и правые (как мне еще сегодня думается) ленфильмовцы. Через два года вышел фильм, в какой-то мере по-новому утвердивший и поэтический кинематограф,—«Мы из Кронштадта».

Перечитываешь том —«и вновь минувшее проходит перед нами», и вовсе оно не безмолвно, не спокойно!

Думаешь о новых боях —«покой нам только снится!» И участвовать в них хочется, не защищая какие-нибудь старые позиции. Все же невозможно не согласиться с Сергеем Герасимовым в том, что наше кино может и должно говорить во весь голос.

Нет, даже «Молодая гвардия» и «Тихий Дон»—при всем возмужании мастера — это еще не тот голос, не полный голос, каким начал — увы, только начал — свою последнюю поэму великий поэт, каким скажет свое новое слово о наших днях, может быть, тот же Герасимов, может быть, еще неведомый дебютант, может быть, сегодняшний ученик ВГИКа.

Для них, для этого вышли два тома «Очерков истории советского кино». Большое дело начато и будет продолжаться.

Ан. Вартанов

Начало большого разговора

В 20-е и 30-е годы не было недостатка в книгах, посвященных технике сценарного письма. С тех пор искусство кино существенно изменилось, и многое, о чем можно прочесть в этих ставших уже библиографической редкостью изданиях, безнадежно устарело. Вот почему таким своевременным является выход в свет книги «Сценарное мастерство»*, подробно рассказывающей начинающему кинодраматургу о его профессии. От предыдущей работы на ту же тему — «Построение киносценария»— ее отделяет ровно двадцать лет. Интересно отметить, что обе эти книги написаны одним автором, многие годы преподающим на сценарном факультете ВГИКа,— В. Юнаковским.

По сравнению с книгой 1940 года новая работа В. Юнаковского гораздо полнее и обстоятельнее. В четырех ее основных разделах автор попытался подробно рассмотреть весь творческий процесс сценариста: от зарождения сюжетного замысла до того момента, когда режиссер создает экспликацию будущего фильма.

Основное внимание в книге уделяется киносюжету: три раздела из четырех посвящены именно ему. Все остальные компоненты драматургии фильма рассматриваются лишь в той мере, в какой они служат его развитию.

Если судить по книге, то альфа и омега искусства кино—действие, острый, увлекательный сюжет. Невольно у читателя возникает вопрос, как при этом быть с теми произведениями современного кинематографа, в которых сюжет ослаблен или вовсе отсутствует? Таких произведений с каждым годом становится все больше. Как понимать слова Евгения Габриловича: «Я убежден, что мы вступаем в век кинематографа м ы с л и»? На эти вопросы книга не дает ответа. Зато в ней подробнейшим образом разобраны известные каждому еще со школьной скамьи пять элементов сюжетосложения: экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация, развязка. Автора не смущает то обстоятельство, что редкий из современных хороших фильмов состоит из последовательного чередования этих пяти моментов. Справедливость требует отметить, что неоднократно читатель предупреждается о возможности исключений. «Экспозиция и завязка,— читаем мы,— могут носить самый разнообразный характер, находиться в самых различных «размерных» соотношениях». «Экспозиция может быть длинной, а сама завязка короткой». «Можно встретить и такое начало фильма: сразу дается завязка действия, а экспозиция — позже, может, уже по ходу действия». «В начале фильма может быть дана развязка...».

Казалось бы, все эти высказывания правильно устанавливают связь между замыслом сценариста и средствами, применяемыми при его воплощении. Однако, чувствуя, что они могут опровергнуть самую необходимость членения средств сюжетостроения на пять элементов, В. Юнаковский возвращается к регламентациям в духе нормативной эстетики Буало и Расина. «Чем больше по размерам фильм,— пишет он, — тем дольше может длиться экспозиция и завязка, но даже при двенадцати частях фильма трудно себе представить, чтобы завязка вышла за пределы второй части». Тут уже автор, настаивая на последовательном чередовании всех элементов сюжета, забывает о том, что говорилось выше. Через две страницы после слов «экспозиция может быть длинной» мы читаем— «экспозиция должна быть по возможности короткой». После уверений, что порядок моментов организации сюжета зависит исключительно от замысла произведения, читаем: «...за завязкой обычно следует развитие действия», «...развязка — это приход действия к концу. Конфликт в развязке оканчивается, пружина действия ослабляется, исход завязанной ранее борьбы ясен. Действие исчерпывает самое себя, приходит к своему логическому концу».

Не будем подробно разбирать эти спорные положения, приведем лишь два примера из фильмов, шедших совсем недавно. В «Мари-Октябрь» Жюльена Дювивье трудно выделить экспозицию, завязку, развитие действия. (Это, кстати, еще одно свидетельство несовершенства принятой терминологии.) Но если даже условно применять к фильму эти родившиеся еще в эпоху классицизма понятия, то завязкой следует признать не первые две части, а почти весь фильм, вплоть до кульминации. Фактически весь сюжет состоит из ряда завязок, которые интригуют зрителя и обещают направить действие по определенному руслу, но затем оказываются несостоятельными.

«Дама с собачкой» Иосифа Хейфица завершается, как и рассказ Чехова, отнюдь не тем, что действие исчерпывает себя, разрешается конфликт, становится ясным исход борьбы. Напротив: все становится сложнее и напряженнее. Чехов кончает свой

* В. Юнаковский, Сценарное мастерство, М., «Искусство», 1960.

рассказ словами о том, что самое страшное для Анны Сергеевны и Гурова — впереди. Писатель делает это не случайно: иной развязки происходящих событий трудно себе представить. Но это не значит, что история, рассказанная в «Даме с собачкой», недостаточно драматична или построена человеком, не знающим основ сюжетосложения. Просто Чехов шел путем новатора, а не поклонника шаблонов.

Несмотря на то что В. Юнаковский и в предисловии и в тексте книги не раз подчеркивает, что его работа не есть свод рецептов-догм из области сценарного ремесла, у читателя нет-нет да возникнет такая мысль. И дело тут даже не в том, что автор приводит в качестве примера решения той или иной творческой задачи одни фильмы и забывает проанализировать другие, противоположные первым характером кинематографического воплощения сходной темы. Каждое правило имеет множество исключений, и нет смысла все их приводить в небольшой книжке. Впечатление догматизма оставляют не конкретные примеры из сценариев, приводимые В. Юнаковским, а самый путь, по которому развивается авторская мысль.

Всякий раз, начиная новый раздел, автор считает необходимым сравнить рассматриваемый им закон кинодраматургии с соответственным разделом теории других видов искусства: литературы, театра, музыки. Само по себе стремление анализировать кино в ряду других, «старших» искусств нельзя не приветствовать. В свое время С. Эйзенштейн писал: «... мне лично всегда отрадно еще и еще раз сознаваться самому себе в том, что кино наше вовсе не без роду и без племени, без прошлого, без традиций и богатого культурного запаса отошедших эпох. Только очень легкомысленные и заносчивые люди могут строить и закономерности и эстетику кино, исходя из предпосылки подозрительного самозарождения этого искусства не то от голубя, не то от воды и духа!» Однако, исходя из этого положения, руководствуясь им, В. Юнаковский сравнивает разные искусства с кинематографом чаще всего лишь по принципу «противопоставления по контрасту». Кинематограф при этом выглядит всесильным и изящным искусством, а литература и театр — немощными и неуклюжими. Для того чтобы такое противопоставление выглядело убедительным, автор говорит о других музах, исходя из несколько примитивных представлений. Получается, например, что театральный драматург, пишущий пьесу, не может рассчитывать на мимику и жест актера, которые способны дополнять или самостоятельно выражать те или иные моменты драматического действия.

Пожалуй, венцом всех противопоставлений двух зрелищных искусств служит то место в книге, где на основании беглого анализа одной из пьес автор подводит читателя к мысли, будто театр развертывает конфликты в камерной, квартирной обстановке, в то время как кинематограф рвется в необъятные просторы жизни. Я повторяю, В. Юнаковский не формулирует своего вывода столь откровенно, но логика его теоретической мысли именно такова. И вытекает она опять-таки из несколько упрощенного представления о специфике разных искусств.

От рассуждений о театре автор переходит к столь же приблизительным выводам, посвященным искусству кино. Многие из них грешат теми же недостатками: схематичностью и прямолинейностью. Читаешь, например: «Основной конфликт не может развиваться без второстепенных конфликтов, без побочных сюжетных линий» или «конфликт сценария раскрывается в непрерывном действии». И тут же возникает в качестве ответной реакции мысль — не так, не обязательно, гораздо сложнее.

Создается впечатление, что новая книга В. Юнаковского находится в большой зависимости от предыдущей. Она обращена в прошлое. Я имею в виду не только примеры, приводимые зачастую из фильмов, сделанных во времена, когда кинематограф был беднее средствами и ограниченнее в возможностях. Обидно, что вся методология анализа, представление о сущности драматического, о монтаже эпизодов внутри целого, о роли конфликта и методах его построения, одним словом, вся палитра сценариста определяется совершенно безотносительно к тому уровню искусства, на котором оно с е г о д н я находится.

Книга В. Юнаковского почти не касается тех средств выразительности, которые появились за последнее время. Есть, правда, небольшая, в полторы странички, главка «Речь повествователя в кино», но в ней только н а з ы в а е т с я проблема и нет даже попытки р а с к р ы т ь ее. Читателю предлагается невыразительный пример дикторского текста из посредственного фильма «За витриной универмага» — и все. Остальные формы авторского участия в произведениях киноискусства даже не называются. Так же бегло сказано в книге и о других компонентах драматургии фильма, получивших особое распространение в последний период развития кино: о звуке и о шуме, о тишине и звуковой паузе, о роли музыки. И повсюду автор вспоминает традиционные примеры. Новаторские произведения последних лет — «Поэма о море», «Летят журавли» и другие — не анализируются в книге.

Книга названа «Сценарное мастерство», а разговора о м а с т е р с т в е по существу в ней нет. Она не будит мысль, не зовет к дерзаниям, к смелым экспериментам. Фактически эта книга — о про-

стейших, элементарных законах сценарного ремесла. Их, конечно, нужно знать, но не для того, чтобы следовать им с тем тщанием, которое можно усвоить из книги. Настоящий художник, зная ремесло, умеет вырваться из его душных темниц и творит свободно, руководствуясь подсказками жизни, своим творческим замыслом и теми идеями, которые освещают всю его работу.

Естественно встает вопрос: нужна ли книга об элементарных основах сценарного ремесла и какова в связи с этим ценность вышедшей в свет работы В. Юнаковского. Лучшие страницы, рассказывающие о самодвижении сюжета, о побочных сюжетных линиях, о взаимосвязях звеньев сюжета, о монтаже действия в сценарии, о предварительной работе над характером образа, о драматизации ситуаций— я не стану перечислять всех удач автора, их не так уж мало,— доказывают, что более полное знание о ремесле можно получить тогда, когда разговор не ограничивается повторением азов, а затрагивает более сложные вопросы, относящиеся уже к сфере высокого мастерства. Об этом же свидетельствует и анализ конкретных фильмов. Есть несколько картин советских мастеров: «Дело Румянцева» Ю. Германа и И. Хейфица, «Коммунист» Е. Габриловича и Ю. Райзмана, «Чужая родня» В. Тендрякова и М. Швейцера, в разборе которых автор не ограничился простым пересказом или иллюстрацией излагаемых теоретических положений. Читатель как бы входит в лабораторию сценарного творчества и с помощью умного экскурсовода-автора знакомится со многими ее тайниками.

Возможности киноискусства сейчас таковы, что одни только азы ремесла не способны удовлетворить даже армию любителей, снимающих на восьми- и шестнадцатимиллиметровой пленке. Сегодня ремесло не существует само по себе: оно растворено в мастерстве. Это, казалось бы, понимает и В. Юнаковский — недаром он отказался от нормативного принципа изложения, присущего его первой работе, и дал новой книге верное название. Но большинство страниц, идущих после хорошего названия, продолжают разговор лишь о ремесленных, подчас устаревших основах кинодраматургии.

Читая книгу В. Юнаковского, невольно вспоминаешь его излюбленную терминологию. Может ли она быть «завязкой» серьезного разговора о сценарном мастерстве? Думаю, что, даже несмотря на отмеченные недостатки, следует на этот вопрос ответить положительно.

Я повторяю: настоящий художник знает ремесло, но не ограничивается им. Именно поэтому-то книга В. Юнаковского принесет определенную пользу. Она разожжет аппетиты читателей, но, увы! — не сумеет их утолить. Книга эта с еще большей остротой подчеркивает отсутствие у нас литературы, посвященной глубокому исследованию сценарного мастерства.

Ел. Бельская

Помощник ученого

Вряд ли можно найти более удивительное и тесное содружество искусства с техникой, чем в кинематографе.

Технические средства современного кинематографа обеспечивают не только создание прекрасных, увлекательных фильмов самых различных жанров. Они позволяют нам проникнуть в таинственный, скрытый от глаз мир природы, раскрыть сущность физических явлений и главное — увидеть жизнь в ее движении, развитии. Обо всех этих неисчерпаемых возможностях современного кино рассказывает книга Н. Кудряшова «Киносъемка в науке и технике»*.

Киноаппарат давно помогает нам совершать самые замечательные путешествия, не вставая с кресла зрительного зала.

За последние годы методы специальных видов киносъемки все шире стали применяться в кинематографии как в нашей стране, так и за рубежом.

Получили широкое признание фильмы «Тропою джунглей» (режиссер А. Згуриди, оператор Н. Юрушкина), «В стране нектара» (режиссер А. Винницкий), «На дне голубой бухты» (режиссер А. Лебедев, руководитель подводных съемок Ф. Леонтович), в которых широко использована киносъемка с больших удалений, микрокиносъемка и съемка под водой.

* Н. Н. Кудряшов. Киносъемка в науке и технике, М., «Искусство», 1960

В книге Н. Кудряшова описывается свыше тридцати специальных видов киносъемок, многие из которых еще ждут своего применения в научно-популярных, учебных и художественных фильмах. Среди них — съемка в рентгеновских лучах, в поляризованном свете, с больших удалений, воздушная и подводная киносъемки.

Большое внимание уделяет автор высокоскоростной и сверхскоростной киносъемкам. Им собран обширный материал по аппаратуре и установкам, используемым в СССР и за рубежом. Рассматриваются принципы конструкций различных аппаратов, их возможности и недостатки, рассказывается о применении таких съемок при различных исследованиях.

Огромное значение имеет замедленная киносъемка, позволяющая за 15—20 минут увидеть на экране процессы, длящиеся в действительности месяцы. Большой интерес в этом плане представляют фильмы о развитии растений, снятые методами цейтраферной съемки.

Автор подчеркивает, что возможности применения киносъемки неисчерпаемы. Макрокиносъемка (съемка мелких объектов в крупном масштабе) и микрокиносъемка (через микроскоп) имеют огромное значение для медицины, микробиологии, сельского хозяйства и различных естественных наук.

Подробно разбираются в книге преимущества съемок в инфракрасных и ультрафиолетовых лучах. В инфракрасных лучах имеет место иное по сравнению с обычными лучами распределение света и тени, они слабо рассеиваются в мутной среде и хорошо проходят сквозь воздушную дымку и туманы. Читатель познакомится с источниками инфракрасной и ультрафиолетовой радиации, светофильтрами для их выделения, оптикой и светочувствительными материалами для съемок.

Специальная глава посвящена описанию способов и методов съемки в рентгеновских лучах. Этот вид киносъемок чрезвычайно перспективен: применяемые сейчас электронно-оптические преобразователи позволяют примерно в тысячу раз усилить яркость рентгеновского изображения.

Автор детально раскрывает особенности съемки в поляризованном свете и съемки оптических неоднородностей в прозрачных средах. В научных исследованиях теневой и интерференционный методы съемки прозрачных сред позволяют увидеть и изучить потоки газов при движении самолета, работе турбин и т. п.

Большое значение для развития кино и телевидения имеет киносъемка изображений со светящихся экранов. Разработками этих методов сегодня занимаются ведущие научные организации.

Последние главы книги носят несколько специальный характер. В них рассматривается регистрационная и измерительная киносъемка, описываются методы аналитической обработки результатов киносъемки.

Таким образом, книга охватывает огромный круг вопросов применения всех видов киносъемки. При этом она выделяет лишь основные проблемы и не носит обзорного характера, дает практические советы по применению того или иного вида киносъемки. В доступной для широкого читателя форме приводятся расчетные формулы. Книга хорошо иллюстрирована фотографиями, чертежами и схемами, написана простым и доступным языком, содержит многочисленные примеры конкретного использования существующей аппаратуры.

По-видимому, объем издания не позволил в широких масштабах иллюстрировать книгу примерами использования специальных видов киносъемки в советских и зарубежных фильмах. А жаль. Такая работа с широкими обобщениями была бы, на ваш взгляд, чрезвычайно полезна для дальнейшего развития научного, учебного и научно-популярного кино.

К недостаткам книги следует отнести также отсутствие цветных фотографий (тоновые иллюстрации не всегда позволяют раскрыть все богатство содержания кадра, особенно при специальных киносъемках).

Несмотря на все отмеченные недостатки, книга, в которой так полно собран и систематизирован материал о применении кино в науке и технике, несомненно заинтересует широкий круг операторов (особенно операторов студий научно-популярных фильмов), студентов Государственного института кинематографии, всех специалистов, использующих кино в своей деятельности. Именно поэтому приходится сожалеть, что она издана столь маленьким тиражом (2000 экз.). При его установлении не учли, вероятно, всей важности разбираемых в книге проблем и интереса, который проявляют к ним специалисты.

Уильям Сароян

Для чего существует кино?

Когда в 1944 году я посетил Бернарда Шоу в его доме в Айот Сент Лоренс, что в двадцати милях от Лондона, едва ли не первое, что я от него услышал, было: «Если бы я был молод, я бы писал для кино».

Я его понял. Если писатель хочет, чтобы его работа дошла до возможно большего числа людей быстрее и проще всего, нет лучшего средства для этого, чем кино. Несомненно, Шоу желал, чтобы его творчество было доступно многим, хотел заставить людей думать, и не только думать, но и действовать в соответствии со своими мыслями, и таким образом он стремился влиять на историю (или действительность) в благотворном, по его мнению, направлении. Короче, он был совершенно искренен в своем желании быть молодым для того, чтобы иметь возможность использовать наилучшее из имеющихся у нас средств общения. Неважно, что кино не всегда служит тем целям, о которых думал Шоу. Средство есть. Им нужно только умело пользоваться.

И до и после 1944 года кино использовалось неплохо, но не в полную меру его возможностей, да и до сих пор сделано гораздо меньше, чем можно сделать. Однако мы должны быть благодарны и за лучшие фильмы всех народов, и за великие технические достижения кино.

Существует, по-видимому, два рода фильмов: заведомо плохие (единственная цель создания которых — получить прибыль) и такие, которые оказались плохими потому, что искреннее стремление сделать хороший фильм не увенчалось успехом. Но разве по-настоящему хороших фильмов нет? И разве таких фильмов не было?

На это можно ответить: хорошие фильмы есть, и были хорошие фильмы. Но их мало, и они редки. И нельзя признать, что кино, как искусство, достигает тех целей, о которых мечтал Шоу.

Возникает естественно вопрос: для чего же существует кино? Было бы неправильно спорить с тем, что хороший фильм должен быть увлекательным и интересным, захватывать и удерживать внимание, возбуждать мысли и чувства и (если это такой фильм, о каком мы мечтаем) оставлять у зрителя глубокое впечатление, быть личным событием для каждого и общественным для всех нас. Короче, он должен с новой силой пробуждать веру в человека и его роль в сложных жизненных процессах. Какова же эта роль? Вместо того чтобы писать толстую книгу на эту тему, можно сказать так: смысл человеческой жизни — это осознание себя как личности и как частицы чего-то огромного (с точки зрения времени и истины), что до сих пор в значительной мере не раскрыто. Чтобы прожить жизнь со смыслом, человек обязан достойно вести себя, что, как известно, нелегко.

Многие, даже выдающиеся люди не считают, что человеческая жизнь должна иметь определенный смысл и должна быть прожита с достоинством. Мы знаем значительные произведения искусства разных видов, в основе которых лежит это отношение к жизни, но эти произведения не были такими великими, какими могли и должны были бы быть: ведь

Известный американский писатель Уильям Сароян прислал нам статью, в которой делится своими мыслями о современном киноискусстве. Как видно из статьи, ряд замечаний автора может быть отнесен только к кинематографии капиталистического мира (например, замечание о том, что в настоящее время цель создания фильма — это доход). При спорности отдельных формулировок статьи нельзя не поддержать основную мысль автора — что художник обязан своим творчеством помогать «изменить мир и изменить его к лучшему».

если лучшие умы не борются за уменьшение несовершенства в несовершенном мире, если они просто принимают вещи такими, как они есть, и полагают, что условия жизни и природа человека не могут измениться к лучшему,— они проповедники отчаяния, какой бы занимательной и даже блестящей ни казалась их работа. Отчаяние не приносит пользы. Но хуже всего, когда работа, созданная с намерением принести пользу, оказывается неудачной и тем самым несостоятельной как произведение искусства. Одного желания сделать хорошо недостаточно.

Производство фильма, так же как создание спектакля,— коллективный труд, в котором, однако, всегда есть главная личность — режиссер; иногда он одновременно и автор, что очень помогает в ходе работы. Несколько десятков квалифицированных специалистов участвует в создании фильма, но только пять или шесть из них можно считать творческими работниками — это те, кто вправе осуществлять свою волю в творческом процессе. Если создатель фильма твердо знает, к чему он стремится, у него есть очевидное преимущество: сознание цели помогает ему в выборе художественных средств, наилучшим образом выражающих его мысль.

Какова же в настоящее время цель создания фильма? Совершенно очевидно, цель — это доход. Само по себе это не страшно: вполне естественно надеяться получить вознаграждение за работу. Плохо, когда доход — это главное, когда жажда материальных, денежных выгод заслоняет все, ибо стремление получить больше денег вскоре начинает преобладать над творческими задачами. Иначе говоря, на произведение искусства начинают смотреть как на источник дохода, а все остальное уже не имеет значения. Со временем подобное положение приводит к полной бессмыслице: при отчаянной борьбе за деньги качество творческой работы становится таким убогим, что и прибыль сводится к нулю, не говоря уже об остальном.

Современные фильмы в своем большинстве фальшивы и оскорбительны для человека. Они преднамеренно утверждают бездумье и нелепую чувствительность (что сделать легче всего).

По-моему, тот, кто не стремится изменить мир, и изменить его к лучшему, не имеет права браться за создание фильма.

Жизнь — это не сон и не кошмар: это нечто, во что хочется верить и показывать, чтó это такое. Пришло время понять, что быть человеком — это и привилегия и ответственность одновременно и что величайшая заслуга человека — уметь по достоинству оценивать ум, жизнерадостность, иметь сострадание к тем, кто ниже тебя, и оказывать твердое противодействие тем, кто отказывается с честью пользоваться своим умом.

Перевод с английского Л. СИЛИНОЙ

УИЛЬЯМ САРОЯН О СОВЕТСКОМ КИНО

В Москве в течение двух недель гостил американский писатель Уильям Сароян, многие произведения которого хорошо известны советским читателям.

Большое внимание в этот свой приезд писатель уделил советскому кино. Он просмотрел полтора десятка фильмов, главным образом экранизации классики и работы молодых режиссеров. После просмотра картины «Отчий дом» писатель долго беседовал с авторами фильма Б. Метальниковым и Л. Кулиджановым.

Большой интерес вызвала у писателя экранизация молодым режиссером Ш. Аббасовым его рассказа «Филиппинец и пьяный».

Сароян направил авторам фильма и исполнителям главных ролей письмо, в котором говорится:

«...Я видел снятый вами короткометражный фильм по моему рассказу «Филиппинец и пьяный» и хотел бы, чтобы вы знали, что на меня произвели большое впечатление ваши достижения во многих компонентах фильма...

Я был взволнован великолепной игрой актеров, их потрясающим умением двигаться в кадре и групповыми сценами, выражением лиц в толпе. Должен сказать, что прочтение рассказа, режиссура, состав актеров, их игра, музыка, ритм, стиль и изобразительное решение фильма—все это высокого класса, в результате чего при коротком метраже вы достигли большой силы драматического воздействия».

В заключение Сароян высказывает надежду, что и другие его рассказы будут экранизированы в СССР.

В беседе с председателем комиссии по международным связям Союза работников кинематографии С. Юткевичем писатель пытался уточнить для себя, почему советские фильмы, как он сказал, «представляющие общечеловеческий интерес», не идут на экранах его страны.

С. Юткевич объяснил У. Сарояну, что дело здесь не в нежелании советских кинематографистов показывать свои фильмы за рубежами своей страны и, вероятно, не в том, что американским зрителям эти фильмы неинтересны. Очевидно, в стране, откуда прибыл писатель, есть определенные круги, которые препятствуют появлению этих фильмов на экранах США.

После пребывания в Москве Уильям Сароян отправился в поездку по Советскому Союзу, по тем местам, которые он посетил четверть века тому назад.

Восемь тысяч рецензий

Общество венгеро-советской дружбы совместно с ЦК комсомола Венгрии и рядом других организаций ВНР провели недавно конкурс на лучшую критическую работу о советском фильме «Судьба человека». По условиям конкурса в нем могли участвовать молодые рабочие, студенты, учащиеся ремесленных училищ, техникумов и средних школ.

На призыв принять участие в конкурсе откликнулось около восьми тысяч человек.

Первую премию получил учащийся ремесленного училища Йожеф Попа (его рецензия публикуется ниже с небольшими сокращениями). Двенадцать победителей конкурса, удостоенных первой, вторых и третьих премий, получили путевки на поездку по Советскому Союзу с посещением Москвы, Ленинграда и Киева или на экскурсию в Крым.

●

Восемь тысяч работ участников конкурса — восемь тысяч обстоятельных, глубоко продуманных рецензий на один советский фильм. Писавшие их молодые рабочие и учащиеся стремились дать как можно более широкий детальный разбор всех сторон фильма: его идейных и художественных достоинств, роли отдельных компонентов — музыки, операторской работы и т. д. От обычных рецензий эти работы отличает то, что подробный разбор картины авторы сочетают с раскрытием своих душевных переживаний, навеянных этим фильмом. С присущей молодости непосредственностью авторы многих рецензий рассказывают о сокровенных мыслях, ассоциациях, возникших у них под влиянием переданного языком кино рассказа Михаила Шолохова. С подкупающей откровенностью говорят они о непосредственном влиянии, оказанном взволновавшей их картиной на их взгляды, убеждения, мировоззрение.

Пусть не всегда правильны, порой поверхностны у некоторых авторов эстетические оценки, но их размышления свидетельствуют об огромной заинтересованности в советском киноискусстве, о честном, открытом взгляде на мир.

Во многих рецензиях поражает широта взгляда, зрелость мысли авторов, самому старшему из которых едва более двадцати лет, хороший вкус и умение разобраться в большом явлении искусства.

Многие страницы работы студента Будапештского университета Ласло Михайфи посвящены тщательному анализу отдельных эпизодов фильма, режиссерских приемов, операторской работы. «Совершенная гармония», достигнутая, по его словам, между писателем, авторами сценария, актерами, оператором, композитором, монтажером и режиссером, «привела к созданию произведения с единой концепцией как с точки зрения содержания, так и в отношении формы». Автор считает этот фильм «прекрасным образцом целеустремленного художественного творчества».

Михайфи видит в создании фильма «Судьба человека» признак того, что «советское киноискусство вступило в пору своего нового расцвета». Создатели фильма, по его словам, освободились от «некоторых отрицательных качеств», как, например, «иллюстративности в раскрытии идеи» и «преувеличенно идеализированного восприятия главного героя».

Молодой рабочий Золтан Селепчени, сопоставляя рассказ с его экранизацией, считает заслугой создателей фильма, что им удалось превратить эпический рассказ в произведение драматургии, полностью сохранив при этом его идею и содержание. Величие фильма состоит, по мнению Селепчени, в том, что он утверждает художественное направление, которое автор характеризует так: «изображение действительности через человека».

Поясняя эту мысль, он указывает на ряд монументальных произведений, в которых человек чаще всего являлся лишь иллюстрацией для изображения крупных исторических событий. А в фильме Сергея Бондарчука образ Соколова «вскрывает перед нами величие человека, советского человека. Он преемник Павла из горьковской «Матери» и Корчагина, героя Николая Островского, а с другой стороны, он — воплощение рядового советского человека».

«Лицо и голос,— пишет Селепчени,— принадлежат Соколову. Судьба его... всем, величие его принадлежит лишь тому, кто смог стать господином судьбы, стать настоящим человеком».

Иштван Визингер, выпускник средней школы, приходит к заключению, что произведение С. Бондарчука — не просто экранизация талантливого рассказа. «Фильм Бондарчука,— пишет Визингер,— несмотря на то, что он точно передает идею Шолохова, является самостоятельным произведением».

Многие авторы рецензий, рядовые юноши и девушки Венгрии, говорят о революционизирующем воздействии фильма на их психологию, взгляды, настроения. Они признают, что под непосредственным влиянием картины они пришли к жизненно важным открытиям, что фильм дал новое направление их мыслям, чувствам. Это ли не величайшая честь для советского художника, призванного формировать души людей, учить их жизни!

Атилла Юричкаи учится в ремесленном училище. Ему было три года, когда окончилась

вторая мировая война. Читая «об опустошениях войны, бесчеловечности, низости, о бомбардировках, нищете, вечном страхе и причине всего — фашизме», он, по его словам, «частенько не верил этим историям, считая их преувеличением. Не может быть,— думал я про себя,— чтобы люди были способны сделать столько подлостей».

Отправляясь смотреть фильм «Судьба человека», он рассуждал: «Ну, это будет такой же фильм, как и все остальные. Нам покажут низость фашистов и сверхчеловеческую храбрость советских солдат. И этот фильм не сможет мне объяснить, если все сказанное о фашистах правда, что это была за сила, которая смогла выступить против организованных, вооруженных фашистских полчищ. И вот замелькали кадры фильма...»

Юноша увидел на экране человека, жизнь которого «ничем особенным не примечательна. Это одна из сотен тысяч, из миллионов жизней. И именно простота и правдоподобие сразу же захватывают. Шолохов не приукрашивает жизнь. Не лжет и Соколов. Жизнь его так проста и так чиста, как это мы видим на экране». И сам автор не заметил, как вместе с Соколовым стал переживать «все подлости немецких фашистов».

Атилла Юричкаи нашел в фильме ответ на давно мучивший его вопрос. Силой, которая была способна сломить хребет фашистскому зверю, «которая привела к победе справедливости над деспотизмом», была уверенность Соколова, миллионов соколовых в справедливости своего дела, решимость самоотверженно бороться за него и сознание, что «ты нужен людям, что в тебе нуждается Родина, товарищи по оружию или хотя бы только этот маленький, беспомощный мальчуган».

Молодая будапештская работница Мария Ребро написала свою рецензию в виде открытого письма Сергею Бондарчуку. Эту форму она избрала, вероятно, потому, что в своей работе она раскрывает глубокие тайники души, говорит о самом сокровенном, о «целом потоке мыслей и чувств», вызванных фильмом.

Уже в первых строках Мария предупреждает, что все, что она написала бы как зритель, было бы лишь повторением многих восторженных эпитетов, но «как человек, которого война также жестоко лишила всего, я могу написать, пожалуй, намного больше. Написать более настоящее, более горькое, свободное от всяких льстивых строк и прикрас».

У Марии Ребро на войне погиб отец. Мобилизованный Гитлером и угнанный в Россию, он сложил голову где-то в донских степях.

«Как много лет,— пишет Мария,— должно было пройти, чтобы я поняла правду! Какой эгоистичной и мелочной была моя замкнутость, моя антипатия! В людях очень много отрицательных свойств. Они склонны считать свои собственные потери самыми большими... При виде ужасных страданий советского человека я взвесила свои собственные... Я думаю, Вы поняли, что означала для меня Ваша картина. Вы даже не можете себе представить, какие преграды взорвала она во мне, дала ход целому потоку мыслей и чувств... Я хочу теперь помириться со всеми соколовыми, потому что они примирили меня с самой собой.

Знаю, что это наименьшее из достижений фильма: один человек нашел самого себя. Это гораздо меньше, чем Большой приз жюри. Но все же, пожалуй, больше, чем ничего...»

Нет, ответим мы за С. Бондарчука, это гораздо больше, чем Большой приз жюри, если произведение художника смогло «перевернуть» все в человеке и снять с его глаз пелену, много лет застилавшую от него мир.

Герой рассказа Шолохова, завоевавший невиданную популярность благодаря талантливой экранизации, стал ныне наряду с Павлом Корчагиным, Алексеем Мересьевым властителем дум молодого поколения. Многие авторы рецензий признают Андрея Соколова своим героем, «способным прочно заронить в нас зерна раздумий».

«В Соколове я нашел такого товарища, который будет сопровождать меня всю мою жизнь»,— пишет в своей работе студент Иштван Вентилла.

Для Анны Асманн герой фильма — один из тех героев, которые вызвали в ней «нескончаемую цепь размышлений». Так было у нее после прочтения «Войны и мира» Л. Толстого, «Матери» М. Горького. Соколов привлек ее взволнованное внимание, потому что он «не лучше и не хуже остальных советских людей»,— пишет она. Он не «обычный» и в то же время «один из многих, один из миллионов советских людей. Писатель и постановщик фильма на его судьбе показывают жизнь, мышление и поступки жителей бескрайней Советской России».

Именно это, по ее мнению, делает рассказ и фильм выдающимися произведениями.

«Если бы Бондарчук показал нам героя с ярким, выдающимся характером, прославившегося личной храбростью человека, которого многие знают... мы бы сказали: «да, бывают и такие люди». Но в данном случае мы лишь шепчем при виде той или другой сцены: «Да, вот это люди!»

Думая о таких людях, Анна Асманн, как она пишет, часто задает себе вопрос: «Соответствует ли мое поведение или мировоззрение поведению и мировоззрению молодого коммуниста?»

Картина будит в девушке настойчивые мысли: «Люди, ведь только от вас зависит все. Зачем же

вы живете на свете, если не для того, чтобы быть счастливыми, творить, созидать?» Мысли о герое фильма приводят ее к непоколебимому выводу: «Мы опозорим свое имя, если позволим нескольким опьяневшим от запаха крови людям господствовать над нами, над миллионами. Ведь мы сильные. Так не будем равнодушными. Не позволим разрушить счастливую жизнь миллионов людей».

Молодой рабочий Золтан Ковач видит главную идею фильма в том, что он является грозным обличительным материалом против виновников войны, «их бесчеловечности и преступлений, он привлекает их к ответственности за погубленные жизни, за отнятых детей, за ужасы лагерей смерти. Фильм громко протестует против повторения этих ужасов».

«Фильм Бондарчука, — пишет Иштван Визингер,— это пламенный обвинительный акт против войны». В наши дни, когда новому поколению рассказы о прошедшей войне уже порой кажутся страшными легендами и западная пропаганда старается стереть или хотя бы в какой-то степени умалить память о зверствах нацистов и когда милитаристы вновь пытаются разжечь военный пожар, добавляет он, чрезвычайно необходимы такие фильмы, как «Судьба человека».

ЙОЖЕФ ПОПА (*учащийся ремесленного училища*)

«СУДЬБА ЧЕЛОВЕКА»

Судьба!

С тех пор как на земле живет человек, он с ужасом ожидал, как сложится его жизнь. Судьбу представляли капризным великим всевышним, который, в зависимости от своего настроения, поражает или возвышает. Нет власти большей, чем его власть.

Судьба! Действительно ли ты являешься силой, способной победить каждого? Может ли тебя однажды победить воля и сила человека?

«Судьба человека». Михаил Шолохов рассказал мне горестную жизнь советского героя, советского человека, рассказал историю разбитой семейной жизни.

Из фильма я узнал о большой и самоотверженной любви, верности и взаимном уважении Андрея Соколова и Ирины, об их любви к детям.

Ирина, эта сильная девушка, выросла в приюте, без родительской ласки и любви. Преданностью и нежностью окружила она мужа и детей.

Перед моими глазами пролетают — хотя картина этого и не показывает — семнадцать проведенных ими вместе счастливых лет.

Ты был счастлив, Андрей Соколов, как любящий отец, преданный муж и счастлив как честный советский человек.

Но пришла «судьба». Она подскакала к тебе и беспощадными железными ручищами вырвала тебя из круга твоих близких.

Война, плен, страдания.

Ты был героем и на фронте и в плену, смело смотрел смерти в глаза, когда не захотел выпить вместе с поганым гестаповцем за победу нацистских орд.

Какой счастливый, полный различных планов, летел ты к своим после освобождения из плена!

И что осталось от радостей счастливой семейной жизни? Обугленные руины... Пропали все твои надежды. Ты одновременно стал вдовцом и отцом, оплакивающим своих детей.

Там стоял ты опустошенный, но в сердце твоем не погасла любовь к Родине...

Твое разбитое сердце поддерживала мысль о сыне-солдате. Ты узнал, что он стал героем. Героем его сделала любовь к Советской стране.

Может быть, пройдет еще несколько дней, и вы сможете увидеться. Кончится война. Ты продолжаешь мечтать. Сын женится. Появятся внуки. И ты, Андрей Соколов, вновь построишь домашний очаг.

И вот известие — твой сын убит. Гроб, красивое застывшее лицо Анатолия. Андрей Соколов, почему не может твое отцовское сердце разорваться здесь же у гроба? Жизнь, за что ты наказываешь так человека?

Твоя последняя надежда ушла в могилу. Ты остался один.

Что еще может вынести твоя разбитая душа, твое истерзанное болью тело?

Фильм этот глубоко взволновал меня потому, что он имеет прямое касательство и к моей судьбе.

Андрей Соколов и мой отец.

Мелькают кадры кинофильма, и перед глазами проходят дни моей жизни.

Мне сейчас пятнадцать лет. Я вижу свою мать, в далекое-далекое утро стоящей на железнодорож-

ной станции Дьюла. Длинный-предлинный воинский эшелон. Он отправляется на фронт. Я не видел его тогда, был еще маленьким. Но знаю, что тогда отправлялся на фронт мой дорогой отец, Йожеф, или же Андрей Соколов. Имена их сливаются для меня.

Нет имен — только отправляющиеся на фронт солдаты, женщины, оплакивающие своих мужей, потрясенные дети. Станция, воинские эшелоны, приказы офицеров.

Смеется судьба, косит смерть. Редеет строй, но то тут, то там кто-то остается в живых. Дорогой мой отец, почему ты тогда остался в живых? Чтобы испытать судьбу Андрея Соколова? И ваши судьбы стали одинаковыми — Андрей Соколов был пленным № 313, а мой отец — заключенный № 379 в фашистском концлагере. Здесь не имели значения имя или номер — вы оба страдали.

Тебя терзали, дорогой отец, потому что ты был человеком. Тебя били, потому что ты еще был жив, и тебя истязали, потому что ты был в нацистском лагере. Офицеры-эсэсовцы пинали грязными сапожищами пленника № 379. До каких пор еще ты выдержишь? Голодовка, удары, пытки — это судьба человека. И нет спасения?

Смерть смилостивилась. 23 марта 1945 года в 9 часов вечера в нацистском лагере перестало биться сердце заключенного № 379.

Я стал сиротой, прежде чем узнал своего отца.

Мелькают кадры, и текут слезы по моему лицу. Рядом со мной сидит мужчина, он гладит меня по голове и называет сыном. Мой приемный отец. Смотрю на него сквозь слезы.

Да, он воспитал меня.

Но в глубине души дремлет большое «Почему?». Почему я не могу видеть заключенного № 379, своего отца?

Михаил Шолохов, в фильме, сделанном по твоему рассказу, я узнал в Андрее Соколове своего родного отца.

Я лишь на экране взглянул в его смелые, прямые и открытые глаза. Я почти почувствовал биение его храброго сердца. Дорогой мой отец, наконец-то я нашел тебя пятнадцать лет спустя! Ванюшка нашел тебя. Умоляюще протягиваю к тебе руки, не оставляй меня, прижми меня к сердцу, люби, люби меня, дорогой номер 313. Я беру твою руку и иду с тобой по дорогам жизни. Нет, не оставит тебя твой верный сын Ванюшка.

Но приходит пробуждение.

Конец фильма. Сижу и не верю, что ты ушел, оставил меня, Андрей Соколов.

Мать, мое детское сердце не выдержит такого жестокого разочарования после пятнадцатилетнего ожидания. Мать, дрогнув, отвечает: «Сынок! Твой отец не ушел, он жив, он здесь и будет жить вечно. Живет партия непобедимая. Это твой отец».

Да, измученная моя душа понимает слова матери, понимает написанное Михаилом Шолоховым и кинофильм, через который я познакомился с чудесным, горячим сердцем, с храбростью и смелостью советских людей.

Теперь я уже знаю, что я не сирота: вернулся мой отец, большой герой, бессмертный. И держа друг друга за руки, мы вместе идем к миру по дороге счастья.

Партия, Советский Союз, Москва стоят на страже мира. Клянусь тебе всем сердцем, клянусь советским людям, клянусь советским героям, клянусь памяти всех коммунистов, погибших от грязных рук нацистских офицеров, — клянусь, что буду вам очень хорошим сыном. В жизни моей будет лишь одна цель: как и вы верно служить прогрессу и защищать дело мира.



Осенью 1940 года у нью-йоркских кинотеатров, в которых начал демонстрироваться фильм Чарльза Чаплина «Великий диктатор», стояли длинные очереди. Это было одно из убедительных свидетельств того, на чьей стороне находились симпатии народа Соединенных Штатов, официально еще придерживавшихся политики нейтралитета. Фильм выставил на всеобщее осмеяние Гитлера и устанавливаемый им на крови миллионов людей варварский «новый порядок».

Замысел кинокартины «Великий диктатор» сложился у Чаплина не вдруг, не сразу, а явился как бы завершением многолетних поисков. Эволюция этих поисков помогает выявить за непосредственным объектом сатиры «Великого диктатора» обобщающую мысль, глубокий подтекст, столь свойственный творчеству комедиографа.

Чуть ли не с 1920 года он мечтал поставить фильм о Наполеоне и переходил от одного замысла к другому. Рассказывая как-то об очередном варианте, художник заметил:

—Я хотел бы разрушить официальную легенду и показать людям Наполеона инфантильным и тщеславным, вспыльчивым и поэтичным. У него грандиозные замыслы. Но едва он увидит женщину, как забывает обо всем... Мой Наполеон был бы окружен сухими и требовательными советниками, которые хотят использовать его в своих неблаговидных целях. Наполеон слишком несерьезен, он мешает их планам, и они от него отделываются...

После постановки Чаплиным в 1936 году одного из своих самых зрелых фильмов — «Новые времена» — замысел о Наполеоне не мог не претерпеть значительных изменений. В последнем — пятом по счету — варианте действие должно было начаться с высылки диктатора на остров Святой Елены. Но он не умирает там, а, оставив вместо себя двойника, тайно возвращается во Францию. Увидев, сколько несчастий принесли стране его войны, Наполеон становится пацифистом. Однако постепенно он вновь поддается мечтам о власти и приступает к подготовке переворота. В тот самый момент, когда переворот должен был осуществиться, с острова Святой Елены приходит известие о смерти двойника Наполеона. Все думают, что умер настоящий император. Тщательно разработанные планы рушатся, и Наполеон умирает с горя: «Это известие о моей смерти убило меня!..»

Заключительная фраза представляла собой, конечно, не просто удачный каламбур — она имела вполне определенный смысл.

Чаплинский Наполеон, цепляясь за отжившие монархические принципы пытается спорить с законами общественного развития, остановить колесо истории. Недолгое время ему сопутствует удача, потому что его имя еще ассоциируется с великими делами прошлых лет. Но для политического или военного успеха это весьма шаткая и недолговечная основа. И как скоро она исчезает (по замыслу Чаплина, из-за ошибочного известия о смерти диктатора), рушится и вся возведенная антиисторическая постройка, лишь на короткий срок опередив гибель самого строителя. Неизбежную обреченность Наполеона художник и хотел вскрыть одним заключительным эпизодом, даже одной фразой, превосходящей по мысли, лаконичности и остроумию парадоксы величайших острословов Вольтера и Твена.



«ВЕЛИКИЙ ДИКТАТОР»

Трактовка Чаплиным судьбы французского диктатора не только исторична по своему существу — она имела и актуальное философское звучание. По сути дела, в уроках прошлого Чаплин искал лишь параллели и аналогии для наиболее рельефного (и допустимого с точки зрения цензуры) выражения волновавших его современных проблем.

Почему именно образ Наполеона столь упорно (почти пятнадцать лет) занимал воображение художника, — ответ на этот вопрос следует искать в окружавшей его действительности, в отличительных особенностях американской общественной жизни.

На одну из этих особенностей указывал Драйзер в своей «Трагической Америке»: «Побольше денег и поменьше свободы, побольше деспотизма и поменьше образования для масс! Такая идеология всегда сопутствует режиму, утверждающему абсолютную власть немногих лиц над большинством народа. Олигархия!.. Первоначальная идея государствен-

ного устройства Соединенных Штатов превратилась в пустой звук...»

Перерождение американской буржуазной демократии не могло не волновать и Чарльза Чаплина. Его всегда отличало необычайно острое ви́дение современности: куда раньше многих крупнейших буржуазных государственных деятелей он видел самую суть того или иного общественного явления, за какими бы напластованиями преходящих событий и временных изменений она ни скрывалась. Он понял страшную сущность экономического кризиса при самых первых признаках его в Соединенных Штатах, когда президент Гувер пытался еще ворковать о «вечном просперити» (именно это «просперити» было высмеяно Чаплиным в бессмертных кадрах пролога «Огней большого города»). В 1931 году, когда премьер-министры и дипломаты Запада курили фимиам Муссолини и ставили его государственную «мудрость» себе в образец, Чаплин говорил:

— Современные диктаторы — это паяцы, которых дергают за веревочку промышленники и финансисты.

В 1933 году, как только в Германии захватили власть фашисты, Чаплин, всю свою жизнь веривший в убийственную силу смеха, решил создать сатирический фильм про Гитлера.

Работа над «Новыми временами» не позволила осуществить замысел в те годы, но отсрочка не погубила его (как это случилось с другими темами, например о Христе, Гамлете или о бравом солдате Швейке). Наоборот, прошедшие годы позволили осмыслить, уточнить идею и содержание будущего фильма

«Великий диктатор» был закончен, как уже говорилось, в то время, когда Америка еще позволяла себе придерживаться «строгого нейтралитета» и жестоко преследовала малейшие нападки на нацизм. Чаплин же не только высмеял Гитлера, но и с поистине гениальной прозорливостью предсказал его неизбежный конец: знаменитая аллегорическая сцена жонглирования земным шаром завершалась криком безумия, когда глобус лопался подобно мыльному пузырю. Как писал Жорж Садуль, «по глубине мысли и анализа, по важности взятой темы Чаплин превзошел здесь самого себя... Реальный конец Гитлера, впавшего после своего поражения в полубезумие, был недалек от этого предвосхищения.

Подобные детали делают эту страшную карикатуру на фюрера равной величайшим картинам Домье или Гойи».

В подлинном искусстве даже домыслом управляет правда. Настоящий Гитлер, если бы он увидел фильм, должен был бы воскликнуть, перефразируя чаплинского Наполеона:

— Это известие о моем безумии свело меня с ума!..

Облик современного диктатора оттеснил в творчестве Чаплина образ Наполеона. Причины этого понятны: бонапартизм был лишь явлением прошлого, судьбы которого представлялись неукротимому свободолюбцу Чаплину поучительными в свете событий современной истории, Гитлер же — реальное, живое воплощение зла. Разумеется, Чаплин понимал громадное различие исторического масштаба этих фигур. И если фильм о французском императоре задумывался художником в плане трагедии, то «Великий диктатор» был решен совсем в другом жанре: фашизм как порождение капиталистической реакции, гнилостный продукт исторически изжившего себя общественно-экономического строя представлял собой прямой объект для сатиры.

Фильм «Великий диктатор» принадлежит к числу лучших, наиболее смелых и ярких произведений Чаплина; в известном смысле он является второй частью сатирической трилогии, включающей в себя также «Новые времена» и «Король в Нью-Йорке». Именно в этих трех комедиях-памфлетах замечательный сатирик с особой силой и гневом обличил социальные и политические пороки капиталистической системы в ее последней, империалистической, стадии развития.

А. Кукаркин

Фильмография

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФИЛЬМЫ

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Северная повесть» (по мотивам одноименной повести К. Паустовского), 8 ч., цветной.

Автор сценария и постановщик Е. Андриканис; главный оператор С. Шейнин; оператор А. Ахметова; художник-постановщик Е. Свидетелев; режиссер М. Итина; композитор А. Александров; звукооператор В. Лагутин. Комбинированные съемки: оператор В. Рылач; художник С. Мухин.

В ролях: Мари Якобсен, Анна Якобсен — Е. Муриеце, Павел Бестужев — О. Стриженов, Тихонов-художник, Тихонов-солдат — В. Зубков, Щедрин-академик, Щедрин-декабрист — Г. Юдин, полковник Киселев — Н. Свободин, адъютант Мерк — В. Кулаков, отец Анны — Ю. Черноволенко, поручик Лобов — А. Кутепов, доктор Траубе — Ф. Никитин, Жак Пинер — А. Файт, матрос Пахомыч — И. Кузнецов, солдат — Н. Хрящиков.

В эпизодах: Г. Белов, В. Бергман, П. Винник, А. Торопов.

МОСКОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ имени М. ГОРЬКОГО

«Простая история», 9 ч.

Автор сценария Б. Метальников; режиссер-постановщик Ю. Егоров; главный оператор И. Шатров; художники: М. Горелик, С. Серебреников; композитор М. Фрадкин; звукооператор В. Хлобынин; режиссер К. Альперова; операторы: К. Арутюнов, А. Масленников, В. Чибисов. Комбинированные съемки: оператор К. Алексеев; художник С. Иванов.

В ролях: Саша Потапова — Н. Мордюкова, Данилов — М. Ульянов, Егор Лыков — Д. Ильченко, Иван Лыков — В. Шукшин, мать Саши — И. Мурзаева, Авдотья — В. Владимирова, Гуськов — А. Миронов.

В эпизодах: О. Анофриев, Н. Белобородова, В. Брылеев, Т. Бабанина, М. Виноградова, В. Гуськов, И. Живаго, В. Смирнов, Н. Сазонова, Н. Солдатова, В. Соколов, Б. Юрченко, К. Козленкова.

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«Домой», 8 ч.

Автор сценария П. Белобородов; режиссер-постановщик А. Абрамов; оператор Э. Розовский; художник Б. Бурмистров; режиссер О. Квинихидзе; композитор Б. Клюзнер; звукооператор И. Черняховская.

В ролях: Степан Лежнев — И. Переверзев, Евсей Первунин — Н. Крючков, Анна — О. Хорькова, Саша — М. Менглет, Ольга — Н. Чередниченко, Лука — А. Соколов, Серега — Ю. Соловьев, Федор — К. Лавров, Густя — В. Титова, Павла — З. Александрова, Гущин — П. Крымов, Чекрыга — Ю. Медведев, Марфа — Л. Малиновская, Агафон — Б. Рыжухин, Мирон — О. Хроменков.

В эпизодах: М. Екатерининский, С. Голубев, С. Крылов, Н. Кузьмин, Г. Лупекин, В. Осокина, П. Первушин, Л. Савченко, З. Смирнова, А. Степанов, Д. Столбова, А. Трусов.

•

«Победитель», 5 ч.

Автор сценария Ю. Нагибин; режиссер-постановщик В. Садовский; главный оператор В. Максимович; художник В. Савостин; режиссер В. Назаров; оператор К. Соловьев; оператор комбинированных съемок И. Гольдберг; композитор А. Лобковский; звукооператор Н. Косарев.

В ролях: Стрешнев — И. Дмитриев, Курбатов — И. Ефимов, Наташа — Г. Мнацаканова, Окунев — В. Коковкин, Лиханин — Б. Рыжухин, Вера Сергеевна — Т. Алешина.

В эпизодах: А. Кожевников, П. Крымов, С. Мазовецкая, Н. Пеньков, М. Самойлова, Г. Хованов.

КИЕВСКАЯ КИНОСТУДИЯ имени А. П. ДОВЖЕНКО

«Спасите наши души», 8 ч., цветной.

Автор сценария Е. Помещиков; режиссер-постановщик А. Мишурин; операторы: А. Герасимов, Л. Штифанов; художник Г. Прокопец; композитор Ю. Щуровский; звукооператор С. Сергиенко.

В ролях: Юрий Цимбалюк — А. Белявский, Леся Гордиенко — Л. Федосеева, отец Цимбалюка — В. Добровольский, капитан — М. Орлов, боцман — Н. Яковченко, Дымчук — В. Рудой, Элис Мейсфилд — Н. Малявина, Питер Мейсфилд — С. Петров, Нортон Мейсфилд — С. Мартинсон, Пейтон — Ю. Прокопович, Шелтон — А. Гумбург, дворецкий — Б. Хенкин, Кэтрин — Н. Наум, шофер — А. Ануров.

В эпизодах: Е. Балиев, В. Воронин, А. Доценко, Б. Диканский, Е. Долинская, В. Желудько, В. Зиновьев, Д. Кадников, Р. Старик, Б. Трубецкой, Ю. Цупко и другие.

ОДЕССКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Им было девятнадцать», 8 ч.

Автор сценария И. Старков; режиссер-постановщик В. Кочетов; операторы: В. Симбирцев, М. Козубенко; художник Б. Ильюшин; режиссер В. Проклов; композитор Е. Зубцов; текст песен В. Карпеко; звукооператор В. Фролков. Комбинированные съемки: оператор Д. Балашов; художник Н. Куршпетов.

В ролях: Бесков — К. Столяров, Ольга — Л. Мерщий, Шмаринов — Н. Засеев, подполковник Лепко — Н. Крюков, лейтенант Серов — В. Новиков, старшина Баба — М. Пуговкин, Иваненко — Ю. Мартынов, Колобков — О. Рудковский, Петькин — С. Крамаров, Костюган — Ю. Рождественский, отец Бескова — С. Столяров, командир полка — Б. Сабуров.

В эпизодах: Г. Двойникова, В. Проклов, В. Гинет, В. Сливко, В. Сугак.

СВЕРДЛОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Ждите писем», 10 ч.

Автор сценария А. Гребнев; режиссер-постановщик Ю. Карасик; операторы: Г. Черешко, В. Кирбижеков; режиссер В. Мотыль; художники: Л. Платов, А. Школин; композиторы: К. Молчанов, К. Хачатурян; текст песен В. Русакова; звукооператор М. Иванов.

В ролях: Костя — В. Абдулов, Ленька — А. Кузнецов, Римма — А. Завьялова, Филипп — А. Лебедев, Володя — Н. Довженко, Ася — М. Львова, Дуся — Г. Ильина, Саркисян — Г. Гай, Торопов — Г. Нечаев, Бобров — К. Синицын.

В эпизодах: Е. Зубарь, В. Грачев, Л. Оболенский, Е. Псарева, В. Кадочников, Н. Лаженцева.

КИНОСТУДИЯ «ГРУЗИЯ-ФИЛЬМ» (СССР) И КИНОСТУДИЯ «КОЛИБА» (ЧЕХОСЛОВАКИЯ)

«Прерванная песня», 10 ч., цветной.

Авторы сценария: К. Лордкипанидзе, А. Маренчин, Н. Санишвили; режиссер - постановщик Н. Санишвили; главный оператор Д. Маргиев; режиссеры: Ф. Жачек, З. Гудавадзе; художники: Р. Ковач, Е. Мачавариани; композиторы: Р. Лагидзе, Т. Андрашован; звукооператоры: Д. Ломидзе, Р. Павличек; оператор В. Росинец. Комбинированные съемки: оператор Г. Усейнашвили; художник Е. Мачавариани.

В ролях: Мишо Звара — Юлиус Пантик, Элико Геловани — Лиа Элиава, Мариам — Верико Анджапаридзе, Додо — Д. Чичинадзе, Гурам — О. Коберидзе, Мамука — А. Омиадзе, Яно Совиар — К. Махата, Мамедов — З. Лапарадзе.

В эпизодах: Р. Шорохова, С. Голованов, А. Озабад, В. Полоний, Р. Бахлет, Е. Зварикова, В. Млинек, Д. Блашкович, В. Заборский, И. Черни.

КИНОСТУДИЯ «АРМЕНФИЛЬМ»

«Северная радуга», 9 ч.

Автор сценария Р. Кочар; режиссер-постановщик А. Ай-Артян; оператор А. Джалалян; режиссеры: А. Самвелян, Г. Мушегян, художники-постановщики: М. Арутчян, С. Андраникян; композитор Э. Оганесян; звукооператор Э. Ванунц.

В ролях: Вартан — М. Арутюнян, Хачатур — А. Согомонян, Грибоедов — Л. Фричинский, епископ Нерсес — Г. Нерсесян, генерал Паскевич — В. Балашов, генерал Красовский — А. Смирнов, Аббас-Мирза — Б. Нерсесян, Аллаяр-хан — Г. Джанибекян, Гасан-хан — А. Алексеев, Нунэ — В. Бардересян, Шаир-Ниязи — Х. Назаретян, Манушак — Л. Туманян, генерал Ермолов — Н. Бармин, Пущин — О. Мокшанцев, Лачинов — О. Чубайс, Макдональд — Ю. Ванновский, Омар-ага — Г. Ашугян, Варланик — Г. Оганесян. Ю

В эпизодах: Аветисян, Авакян, Америкян, Бунатян, Маргуни, Асланян, Нерсесян, Карагаш, Адамян, Элоян, Маренков, Русинов, Мкртчян, Петросян, Мосян, Зорян, Нерсесян, Геворкян и другие.

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Королевские зайцы» (по мотивам сказки Асбьернсена), 2 ч., цветной.

Автор сценария А. Любарская; режиссер В. Полковников; художник А. Трусов; композитор К. Хачатурян; звукооператор Н. Прилуцкий; оператор М. Друян; художники-мультипликаторы: Г. Баринова, Р. Миренкова, А. Петров, Л. Резцова, И. Сидорова, Т. Таранович, Т. Федорова, Н. Федоров, В. Шевков; художники-декораторы: В. Валерьянова, И. Светлица, Е. Танненберг.

Роли озвучивали: Ганс — А. Шабарин, мать — А. Денисова, старуха — Е. Понсова, король — С. Цейц, королева — И. Карташова, принцесса — Г. Новожилова, министр — Г. Милляр.

●

«Секрет воспитания» (фельетон), 1 ч., цветной.

Автор сценария В. Ардов; стихотворный текст М. Слободского; режиссер Г. Ломидзе; оператор И. Голомб; художник-постановщик А. Курицын; художник Э. Меламед; композитор Р. Бойко; звукооператор Б. Фильчиков; кукловоды: Л. Жданов, П. Петров, К. Мамонов, В. Шилобреев; куклы и декорации изготовили: Б. Караваев, В. Чернихова, Г. Лютинский, В. Калашникова, В. Алисов.

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ И НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫЕ ФИЛЬМЫ

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Австрия встречает посланца мира», 5 ч., цветной.

Автор сценария Г. Кублицкий; режиссер Р. Кармен; операторы: Р. Кармен, А. Колошин, М. Ошурков.

О пребывании Н. С. Хрущева с визитом дружбы в Австрии.

●

«Вена встречает Н. С. Хрущева», 1 ч.

Режиссер Л. Махнач.

О прибытии Н. С. Хрущева в Австрию.

●

«В гостеприимной Вене», 1 ч.

Режиссер М. Семенова.

О пребывании Н. С. Хрущева в Австрии.

●

«А. И. Микоян в Норвегии», 2 ч., цветной.

Монтаж режиссера А. Рыбаковой; операторы: И. Горчилин, А. Савин; автор дикторского текста С. Смирнов.

«Посланцы Кубы — наши гости», 2 ч.

Режиссер О. Подгорецкая; операторы: И. Грек, А. Воронцов; автор дикторского текста Г. Боровик.

О визите в СССР Кубинской правительственной экономической миссии.

●

«Пальмиро Тольятти в Советском Союзе», 1 ч.

Монтаж В. Плотниковой; операторы: Л. Кокошвили, К. Ряшенцев; автор текста И. Прок.

●

«Я видел любовь к Индии», 3 ч., цветной.

Режиссер С. Гуров; операторы: Е. Аккуратов, А. Кричевский; автор текста С. Муратов.

О пребывании в СССР Президента Республики Индии Раджендра Прасада.

●

«Семь дней на Мадагаскаре», 2 ч., цветной.

Монтаж режиссера О. Подгорецкой; операторы: П. Касаткин, В. Ходяков.

О Мальгашской Республике.

●

«Парламентская делегация Боливии в СССР», 1 ч.

Монтаж режиссера К. Кулагиной; операторы: А. Воронцов, Д. Каспий, К. Широнин; автор текста В. Горохов.

●

«Сомали — независимая республика», 2 ч., цветной.

Авторы-операторы: Б. Макасеев, Е. Яцун; автор текста В. Горохов.

О независимой республике Сомали.

●

«Процесс над Пауэрсом», 2 ч.

Режиссер Л. Варламов; операторы: И. Грек, Е. Лозовский, В. Киселев, В. Комаров, А. Кричевский, Л. Панкин, П. Опрышко; автор текста Н. Полянов.

«Флаги над Ганой», 2 ч., цветной.

Авторы-операторы: Л. Панкин, И. Сокольников; монтаж режиссера И. Сеткиной; автор текста Г. Шергова.

●

«В атмосфере доверия и взаимопонимания», 2 ч., цветной.

Режиссер М. Славинская; операторы: А. Зенякин, П. Касаткин, В. Комаров, М. Прудников, К. Станкевич; автор текста Б. Белогорский.

О пребывании в Советском Союзе первого министра правительства Республики Индонезии Джуанды Картавиджайя.

●

«Это тревожит всех», 2 ч.

Режиссер Д. Мусатова; оператор В. Трошкин; автор дикторского текста Л. Лиходеев.

О сектантах.

●

«День флота», 2 ч., цветной.

Режиссер В. Катанян; операторы: И. Запорожский, А. Истомин, И. Козырев, А. Кричевский, Е. Лозовский, Г. Монгловская, Ф. Овсянников, А. Рейзентул, М. Рыжов, И. Чешев, Н. Шмаков; автор текста Л. Золотаревский.

●

«У нас в Севастополе», 2 ч., цветной.

Автор сценария К. Рапопорт; режиссер Л. Данилов; операторы: И. Запорожский, А. Крылов.

●

«Это произошло в Чили», 2 ч.

Съемки и монтаж оператора В. Ешурина; автор текста О. Игнатьев. Фильм создан при активной помощи Чилийско-Советского института культуры.

О землетрясении в Чили.

●

«Подземные переходы Вены», 1 ч.

Режиссер Р. Кармен; операторы: Р. Кармен, А. Колошин, М. Ошурков.

«На Всероссийском съезде учителей», 1 ч.

Режиссер М. Трояновский.

●

«Сельские кооператоры», 2 ч.

Режиссер О. Кутузова; оператор Д. Рымарев; автор текста Г. Волчек.

О новых методах работы сельских кооператоров Российской Федерации.

●

«На приз братьев Знаменских», 1 ч.

Режиссер К. Эггерс; операторы: А. Воронцов, Г. Голубов, К. Ряшенцев, Н. Соловьева.

О традиционных международных соревнованиях легкоатлетов на приз имени братьев Знаменских.

●

«Уроки Грюнвальда», 2 ч.

Авторы сценария: Г. Караев, Б. Юдин; режиссер Я. Бабушкин; операторы: К. Крылова, В. Буховцева, З. Смагина. В фильме использованы кинокадры съемок советских, польских и немецких операторов, архивные кинодокументы и фрагменты из художественных фильмов.

Фильм посвящен 550-летию Грюнвальдской битвы.

●

«За технический прогресс», 3 ч.

Над фильмом работали: журналист А. Злобин; режиссер Б. Небылицкий; операторы: Ю. Бородяев, И. Михеев, В. Небылицкий, В. Цитрон.

О достижениях технического прогресса на предприятиях Московского совнархоза.

●

«Песня над Москвой», 2 ч.

Автор сценария Б. Юдин; режиссер В. Катанян; операторы: А. Левитан, П. Опрышко.

О празднике песни в Москве.

●

«Слово предоставляется студентам», 2 ч., цветной.

Авторы фильма: Г. Григорьева, Ю. Григорьев; операторы: А. Саранцев, Е. Федяев.

О международном семинаре студентов в Крыму.

ЛЕНИНГРАДСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«У нас в Ярославле», 2 ч., цветной.

Автор сценария Н. Грибкова; режиссер Г. Трофимов; оператор А. Рейзентул; автор дикторского текста В. Самойлов.

О 950-летии старинного русского города Ярославля.

●

«Поет Ленинград», 2 ч., цветной.

Режиссер Н. Комаревцев.

О празднике песни в Ленинграде.

●

«Творцы семилетки», 2 ч.

Автор сценария Н. Паперная; режиссер Т. Прокофьева.

УКРАИНСКАЯ СТУДИЯ ХРОНИКАЛЬНО-ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Тепло родного дома», 2 ч.

Автор сценария Н. Нагнибеда; режиссер А. Фернандес; оператор И. Кацман.

О Харьковской школе-интернате № 4.

●

«Я — рабочий», 1 ч.

Автор сценария М. Гарин; режиссер М. Шапсай; оператор М. Гольбрих.

О лауреате Ленинской премии строителе С. Кильдишеве.

РОСТОВСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Город у моря», 1 ч., цветной.

Автор сценария Б. Изюмский; режиссер В. Геск; оператор К. Кутубзаде.

О новом центре химической промышленности—городе Волгодонске.

НОВОСИБИРСКАЯ СТУДИЯ КИНОХРОНИКИ

«Подвиг сибирячки», 1 ч.

Автор сценария и режиссер Н. Лебедев; оператор Г. Цветков.

О Герое Социалистического Труда свинарке Татьяне Перешивко.

ГРУЗИНСКАЯ СТУДИЯ ХРОНИКАЛЬНО-ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ И НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Чеканное искусство Грузии», 2 ч., цветной.

Автор сценария М. Кваливидзе; режиссер О. Чиаурели; оператор Ш. Шиошвили.

О выдающихся мастерах чеканного искусства Грузии.

КИНОСТУДИЯ «УЗБЕКФИЛЬМ» И КИНОСТУДИЯ ВЬЕТНАМА

«Вьетнам—страна моя», 6 ч., цветной.

Авторы сценария: Тхеп Мой, И. Горелик, М. Каюмов; режиссеры: Ле Хуан, М. Каюмов, Е. Залкинд; операторы: То Кьонг, Нгуэн Хонг, Ван Ша, Чан Куй Лук, А. Турсунов, М. Пенсон.

Фильм о жизни и достижениях в социалистическом строительстве трудящихся Демократической Республики Вьетнам.

ЕРЕВАНСКАЯ СТУДИЯ ХРОНИКАЛЬНО-ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Курды Армении», 2 ч., цветной.

Автор сценария А. Шамилов; режиссер Д. Жам-

гарян; операторы: Г. Асланян, Е. Егиазарян; автор дикторского текста Г. Эмин.

О жизни и труде курдов, проживающих в Армянской ССР.

●

«На родной земле», 2 ч., цветной.

Авторы сценария: Е. Манарян, К. Октанян; режиссер Г. Баласанян; оператор Н. Симонян; автор дикторского текста С. Аладжаджян.

Об армянах, которые в 1946 году вернулись из-за границы на Родину.

КИНОСТУДИЯ «ТУРКМЕНФИЛЬМ»

«Ясхан», 1 ч.

Автор сценария и режиссер Л. Черенцов; оператор В. Нахабцев.

О разведке гидрогеологами пресного озера Ясхан в Каракумах.

●

«Там, где проходит граница», 1 ч., цветной.

Автор сценария А. Белянинов; режиссер М. Мэй; оператор В. Селецкий.

О пограничниках.

●

«Челекен», 1 ч., цветной.

Автор-оператор Б. Земцов; автор сценария Я. Айзенберг; автор дикторского текста В. Осьминин.

О природных ископаемых полуострова Челекен и перспективах его развития в годы семилетки.

ТАЛЛИНСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Красота вокруг нас», 2 ч., цветной.

Авторы сценария: В. Паньт, К. Кирме; режиссер Р. Касесалу; оператор М. Дороватовский.

Об эстонском прикладном искусстве.

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Всеволод Пудовкин», 6 ч.

Автор сценария Р. Юренев; режиссер-постановщик А. Кустов; оператор Г. Чумаков.

Фильм посвящен выдающемуся советскому кинорежиссеру Всеволоду Пудовкину.

●

«Автоматика и сельское хозяйство», 2 ч.

Автор сценария Н. Кемарский; режиссер Л. Антонов; оператор О. Самуцевич.

Об автоматизации производственных процессов в сельском хозяйстве.

●

«На древнем пути», 1 ч., цветной.

Сценарный план и текст Т. Лисициан; режиссер В. Шнейдеров.

О некоторых памятниках прошлого Турфанского оазиса КНР.

●

«Мозг и машина», 2 ч.

Автор сценария В. Злотов; режиссер С. Райтбурт; оператор Ю. Беренштейн.

Об использовании принципов работы головного мозга при создании автомата для управления сложными производственными процессами.

●

«Мал золотник», 2 ч.

Автор сценария В. Жемчужный; режиссер Б. Ляховский; оператор Б. Махов.

О создании малогабаритных машин и приборов.

●

«Поточные методы производства в станкоинструментальной промышленности», 3 ч.

Автор сценария А. Кантарович; режиссер А. Крыжанский; оператор А. Ульянов.

●

«Соль, не уходи!», 2 ч., цветной.

Автор сценария А. Козак; режиссер Б. Альтшулер; оператор О. Краснов.

Фильм для детей о поваренной соли и ее роли в жизни человека.

●

«С. Маршак», 2 ч., цветной.

Автор сценария Н. Лосева; режиссер М. Таврог; оператор Б. Головня.

О выдающемся советском писателе С. Маршаке.

●

«В чужом гнезде», 1 ч., цветной.

Автор сценария и режиссер Б. Светозаров; оператор В. Асмус.

О первых днях жизни кукушат.

●

«Народный художник СССР Иогансон», 1 ч., цветной.

Автор сценария Н. Каспэ; режиссер-оператор М. Кауфман.

ЛЕНИНГРАДСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Чья вина?», 2 ч.

Автор сценария Л. Барановский; режиссер З. Драпкин; оператор Н. Васильев.

О туберкулезе и его профилактике.

●

«Рассказ о художественном фарфоре», 2 ч., цветной.

Автор сценария А. Разумовский; режиссер В. Николаи; оператор Д. Брун.

О всемирно известном фарфоровом заводе имени Ломоносова в Ленинграде.

●

«Французская скульптура», 2 ч., цветной.

Автор сценария З. Зарецкая; режиссер Н. Левицкий; оператор К. Погодин.

О произведениях французской скульптуры XVII—XX веков, находящихся в музеях СССР.

«Лесные голоса», 1 ч., цветной.

Автор сценария Г. Ягдфельд; режиссер К. Григорьев; оператор В. Быстрых.

●

«Однажды солгав», 1 ч.

Автор сценария О. Бобылева; режиссер М. Багильдз; оператор М. Ротинов.

О воспитании правдивости у детей.

КИЕВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Творцы новых машин», 2 ч.

Авторы сценария: Г. Кондратенко, В. Фоменко; режиссер Д. Федоровский; оператор О. Оржеховский.

О достижениях Советской Украины в области промышленности.

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«Гун Ся» (фильм-опера), 7 ч., цветной.

Производство киностудии имени 1 августа, КНР.

Автор сценария Ши Хань; режиссеры: Фэн И-фу, Гуа Чунь, Ли Юй-у; оператор Цао Цзинь-юнь; художник Сюй Жунь, композитор Чжан Жуй; звукооператор Го Та-чжень.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Н. Юдкин; звукооператор дубляжа Е. Лапидус.

В ролях: Гун Ся — Цай Пэй-ин, Цин Шань — Ду Мин-синь, Чжао Чжиган — Пань Цянь-ли, Бай У-дэ — Су То.

Текст читают: К. Тыртов, В. Чаева.

●

«Прекрасная Золотая рыбка», 2 ч., цветной.

Производство Шанхайской студии рисованных фильмов, КНР.

Автор сценария Бао Лэй; режиссеры, художники-мультипликаторы и художники-декораторы: У Цян, Цзян Айцюнь, Дай Те-лан, Люй Пу, Хань Бинь, Дэн Шао-жу; оператор Ю Юн; композитор Чжан Юньцин.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа А. Васильева; звукооператор дубляжа Г. Мартынюк.

Фильм озвучивали: М. Корабельникова, З. Бокарева, М. Тархова, Н. Крачковская, Э. Геллер, Ю. Андреев.

•

«Приключения маленького карпа», 2 ч., цветной.

Производство Шанхайской студии рисованных фильмов, КНР.

Автор сценария Цзинь Цзинь; режиссер Хэ Юймэнь; композитор Чжан Юнь-цин; оператор Дуань Сяо-сюань; художники-мультипликаторы: Дуань Цзюнь, Ван Чжен-чжун, Цяо Е-сун, Хан Чжи-хан, Ян Су-ин; художники-декораторы: Гао Ян, Цзян Ай-цзянь.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа А. Васильева; звукооператор дубляжа Г. Мартынюк.

Фильм озвучивали: М. Корабельникова, З. Бокарева, Р. Макагонова, М. Тархова, С. Вершинина, М. Гаврилко.

•

«Тянем репку», 1 ч., цветной.

Производство Шанхайской студии рисованных фильмов КНР.

Автор сценария Я Голян; режиссер Цянь Цзяцзюнь; художник-постановщик Лэй Юй; композитор Чэнь Гэ-син; оператор Гэ Фан-сюн. Комбинированные съемки: Люй Цзин-тан.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа А. Васильева; звукооператор дубляжа Г. Мартынюк.

•

«Деревянная девушка», 2 ч., цветной.

Производство Шанхайской студии рисованного фильма, КНР.

Автор сценария Чэнь Жуй-цинь; режиссер Хэ Юй-мэнь; художники-постановщики: Шан Шишунь, Ань Пин; композитор Тун Фу. Комбинированные съемки: Люй Цзин-тан. Художники-мультипликаторы: Тан Дэн, Ху Цзинь-цин, Пу Цзя-сян, Лу Цин, У Цян, Хан Чжи-хан, Тан Линюань; художники-декораторы: Гао Ян, Цзян Ай-цзянь, Цюнь Го-ми.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа А. Васильева; звукооператор дубляжа Г. Мартынюк.

Фильм озвучивали: Г. Милляр, Э. Геллер, А. Юрьев, Л. Потемкин, В. Файнлейб, Д. Столярская.

•

«Отовсюду видна Большая Медведица», 9 ч.

Производство студии художественных фильмов, КНДР.

Авторы сценария: Рю Ги Хон, Хан Сан Ун; режиссеры: Мин Дек Сик, Ю Хо Сон; операторы: О Ын Тхак, Ко Хен Гю; художники: Юн Сан Ер, О Дин Хан; композитор Син До Сен; звукооператор Ким Ван Сик.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Шепотинник; звукооператор дубляжа З. Карлюченко.

Роли исполняют и дублируют: Дек Сам — Тен Ун Бон (дублирует А. Кельберер), Бок Сир — Ким Ай Хан (Н. Румянцева), Сан Хо — Тю Дён Ир (В. Прохоров), Дек Кын — Ким Ир Ман (А. Фриденталь), Браун — Ю Ван Дюн (А. Карапетян), Ян Юн Дя — Юн Хан Дю (К. Карельских).

•

«Конец пути», 8 ч.

Производство киностудии «Баррандов», Чехословакия.

Авторы сценария: Б. Брейх, И. Мареш, О. Кирхнер, М. Цикан; режиссер Мирослав Цикан; оператор Вацлав Гунька; художник Владимир Лабский; композитор Штепан Луцкий; звукооператор Доброслав Шрамек.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Золотницкий; звукооператор дубляжа Н. Кратенкова.

Роли исполняют и дублируют: Иозеф Лахман — Мартин Ружек (дублирует К. Николаев), Карел Рокос — Рудольф Дейл (С. Баландин), Индржих Костка — Владимир Раж (А. Карапетян), Эва Косткова — Елена Вранова (З. Землухова), капитан Лукеш — Йозеф Бек (Б. Кордунов), Ружена — Эва Клепачова (О. Маркина).

•

«Сиводрешка и Бырзобежка», 1 ч.

Производство студии художественных фильмов, София, Болгария.

Автор сценария Леда Милева; режиссер-постановщик Арон Аронов; оператор Петко Славов; художник-постановщик Златка Дыбова; мультипликаторы: Любен Юруков, Вера Георгиева; композитор Димитр Грива; звукооператор Стоил Ганев; художники-декораторы: Георгий Славов, Кочо Иკономов.

Фильм дублирован на Киевской студии имени А. П. Довженко. Режиссер дубляжа В. Масарик; звукооператор дубляжа Р. Бисноватая.

Текст читает Лия Глаз.

•

«Новый домик», 1 ч., цветной.

Производство студии кукольных фильмов, Польша.

Автор сценария С. Завадская; режиссер Тереза Бадзян; оператор Е. Котовский; композитор З. Гурский; звукооператор Я. Родлич.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Н. Юдкин; звукооператор дубляжа В. Беляров.

•

«Скандал из-за Баси» (по повести Корнеля Макушинского), 10 ч.

Производство киностудии художественных фильмов в Лодзи, творческий коллектив «Старт» Польша.

Авторы сценария: Мария Каневская, Казимеж Корцелли; режиссер Мария Каневская; оператор Антони Вуйтович; художник Роман Манн; композитор Люциан М. Кашинский; звукооператор Юзеф Бартчак.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Сауц; звукооператор дубляжа З. Карлюченко.

В ролях: Бася — Малгожата Пекарская, бабушка — Янина Махерская, Марцыся — Богдана Майда, Станислава Ольшанская — Ева Краснодембская, Станислав Ольшовский — Ежи Душинский, жена доктора — София Сыкульская, старый актер — Роман Невярович, доктор — Ян Цецерский, молодой актер — Мечислав Гайда, первая дама — София Вильчинская, вторая дама — Ева Здзешинская, Михалек — Богдан Баер, Валентова — Ядвига Хойнацкая и другие.

Роли дублировали: З. Данилина, А. Панова, А. Петухова, Г. Водяницкая, О. Мокшанцев, Б. Баташев, З. Воркуль, Я. Беленький, Я. Янакиев, Н. Гицерот, К. Лепанова, Г. Вицин, Е. Мельникова.

•

«Маленькие драмы», 7 ч., цветной.

Производство студии художественных фильмов в Лодзи, Польша.

Автор сценария и постановщик Януш Насфетер; операторы: Казимир Конрад, Кароль Ходура; художник Адам Новаковский; композитор Адам Валячиньский; звукооператор Станислав Урбаняк.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Б. Фильчиков.

Роли исполняют: Александр Корнель, Хенрик Фогель, Лех Жегоцкий, Анджей Папротный, Войчех Литыньский, Анджей Насфетер, Марк Папротный, Томаш Майзель, Ежи Пальмовский, Тадеуш Вишневский.

Роли дублируют: А. Бабаева, З. Бокарева, М. Корабельникова, И. Паппе, И. Потоцкая, М. Тархова.

●

«Тайна затонувшего корабля», 8 ч.

Производство киностудии ДЕФА, ГДР.

Автор сценария К. Бортфельд; режиссер-постановщик Х. Бальман; оператор Г. Нойман; композитор И. Верцлауф; звукооператор К. Эпперес; художник А. Гюнтер.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Е. Алексеев; звукооператор дубляжа А. Венециан.

В ролях: К. Ульрих, В. Ортман, Ганс Хассо Штойбе, Х. Науман, Ш. Котер, Э. Дункельман, М. Безендаль, К. Кернер, Л. Маак, П. Перингст, Х. Лаггис, Х. Найэ, Х. Гроссе, Х. Пройскер, А. Гриммер, Ф. Шлегель и другие.

Роли дублируют: Петер — К. Румянова, Вольфганг — И. Безяев, Ганс — Н. Крачковская, Хайн — В. Бурлакова, Фрида — Р. Макагонова, Ильза — Н. Румянцева, Карл — Б. Кордунов, Бруно — В. Маркин, Фрелих — Д. Нетребин, Шрадер — В. Маренков, Шютте — Л. Кадров, Шмудде — К. Барташевич, Либшер — П. Винник, Шмальц — Н. Граббе, барон — А. Кузнецов, мать — А. Панова, Августина — А. Заржицкая, Вабке — В. Ушакова.

●

«Волшебный лук» (по мотивам старинной индийской сказки), 2 ч., цветной.

Производство киностудии ДЕФА, ГДР.

Автор сценария Петер Нейман; режиссер Герберт К. Шульц; оператор Гейнц Симон; художник Клаус Эбергардт; композитор Гвидо Мазанец; звукооператор Хорст Филипп.

Фильм дублирован на Киевской студии имени А. П. Довженко. Режиссер дубляжа Т. Токарская; звукооператор дубляжа Р. Бисноватая.

●

«Эта земля наша», 10 ч.

Производство Нильской кинокомпании, ОАР.

Автор сценария Юсуф Гохар; режиссер Ахмед Диа Эддин; оператор Виктор Антон; художник Антон Бонизвис; композитор Фуад Аз-Захри; звукооператор Абдель Нур.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Кудрявцева; звукооператор дубляжа Л. Канн.

Роли исполняют и дублируют: Амина — Магда (дублирует Н. Зорская), Ибрагим — Шукри Сархан (Ю. Чекулаев), Акеф — Махмуд Аль Милиги (В. Кенигсон), Сабер — Хусейн Рияд (В. Соловьев), Сабха — Лайла Сами (Л. Матвеенко).

●

«Баллада» (по мотивам народной сказки «Маленькая волшебница»), 1 ч., цветной.

Производство киностудии «Загреб-фильм», Югославия.

Автор сценария Павло Штальтер; режиссер Иво Врбанич; главный художник- мультипликатор Владимир Ютриша; художники - мультипликаторы: Бранко Карабаич, Рудольф Мудрович, Туридо Пауш, Иосип Печинка, Векослав Радилович, Томислав Шпинич; композитор Владимир Краус-Райтерич; звукооператор Владимир Краус.

Фильм дублирован на Киевской студии имени А. П. Довженко. Режиссер дубляжа А. Козырь.

●

«Новый Дели», вторая серия, 9 ч.

Производство киностудии «Де Люкс», Индия.

Авторы сценария: Индер Раджананд, Раджа Кишан, Мохан Сэхэгал; режиссер Мохан Сэхэгал; оператор К. Кападиа; художник Конэш Базак; композиторы: Шаилендра и Хасрат; звукооператор Р. Пушалкар.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Володин; звукооператор дубляжа Ю. Миллер.

Роли исполняют и дублируют: Джанки — Вcase Джентимала (дублирует Н. Зорская), Ананд — Кишор Кумар (С. Коренев), Ники — Джабин (Л. Матвеенко), Ашок — Прабху Дайял (В. Дружников), отец Джанки — Нана Палсикар (Б. Баташов), отец Ананда — Назир Хуссейн (А. Кельберер), Садху Рам — Радха Кишан (И. Рыжов).

Главный редактор Л. П. ПОГОЖЕВА

Редколлегия: Я. Л. ВАРШАВСКИЙ, Ю. П. ЕГОРОВ, А. М. ЗГУРИДИ, Р. Л. КАРМЕН, И. П. КОПАЛИН, Б. А. МЕТАЛЬНИКОВ, А. Е. НОВОГРУДСКИЙ, М. Г. ПАПАВА, И. А. ПЫРЬЕВ, И. А. РАЧУК, В. Н. СУРИН, Р. Н. ЮРЕНЕВ, С. И. ЮТКЕВИЧ

Обложка С. Б. Телингатера

Художественный редактор Л. И. Гориловская

Рукописи не возвращаются

Государственное издательство «Искусство»

Адрес редакции: Москва, Г-69, ул. Воровского, 33. Тел. К 5-43-87

А10241. Подписано к печати 4/XI 1960 года.

Формат бумаги 82×108 1/16. Печатных листов 10 (условных листов 16,3).

Учетно-издательских листов 17,484. Тираж 19.425 экз. Зак. 564.

Московская типография № 5 Мосгорсовнархоза.

Москва, К-1, Трехпрудный пер., 9.

Цена 10 руб.

Продолжаем публиковать кадры из сюжетов кинохроники, отмеченных жюри Центральной студии документальных фильмов.

Автор сюжета „ХОЗЯЙКА МОРЯ“ („Новости дня“ № 32, 1960) оператор Дальневосточной студии кинохроники Ф. Фартусов.









Этот сюжет рассказывает о Герое Социалистического Труда Александре Степановне Хан.

Тринадцать лет назад молодая кореянка Шура Хан работала переводчицей на Холмском рыбокомбинате. В то время не хватало опытных ловцов. Тогда она сама организовала рыболовецкую бригаду и добилась больших трудовых успехов. С тех пор все на Сахалине зовут Александру Степановну «хозяйкой моря».

В этом году бригада А. Хан решила выполнить семилетний план.

12 3 ДЕК 1960 40008 ж

ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА

НА ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Искусство КИНО

Всесоюзная
Книжная палата
Обязат. экземпл.
1960 г.

ОРГАН
МИНИСТЕРСТВА
КУЛЬТУРЫ СССР
И СОЮЗА
РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

ЖУРНАЛ ПУБЛИКУЕТ:

статьи о творчестве режиссеров, операторов, актеров, кинодраматургов;

сценарии советских и зарубежных авторов;

материалы по истории кино (мемуары, документы и т. д.);

фельетоны и очерки;

статьи и заметки по вопросам кинолюбительства;

информацию о новостях киноискусства в СССР и за рубежом;

портреты киноактеров в лучших ролях (на меловых вклейках);

кадры из новых фильмов, эскизы кинохудожников.

Подписка принимается в городских отделах «Союзпечати», конторах и отделениях связи и общественными уполномоченными.

О всех случаях отказа в оформлении подписки, а также отсутствия очередных номеров журнала в розничной продаже (в киосках) просьба сообщать по адресу: Москва, ул. Воровского, 33, редакция журнала «Искусство кино».